ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XIII
1976

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

ION ZAMFIRESCU

Membres:

SIMION ALTERESCU
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
MIHAI FLOREA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOŞARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaires scientifiques de rédaction:

ION CAZABAN (Théâtre, Cinéma)
LUCIA ALEXANDRESCU (Musique)

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La Revue Roumaine D'Histoire de L'Art, série Théâtre, Musique, Cinéma, parait une fois par an.
Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à «ILEXIM Departamentul Export-Import-Presă », télex 11226, Boite postale 136—137, Str. 13 Decembrie nr. 3, Bucureşti, România, ou à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, tél. 50.56.80.

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, Bucureşti, tél. 50.76.80
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XIII, 1976

P.14. 11.560 c

CONTRIBUTIONS À LA THÉORIE ET À LA MÉTHODOLOGIE DU THÉÂTRE ROUMAIN

ION ZAMFIRESCU, Implications européennes dans le théâtre roumain 3
ION TOBOŞARU, L'Esthétique du spectacle dans le théâtre roumain contemporain 9
EUGEN NICOARĂ, Camil Petrescu et sa conception sur le théâtre dans la perspective de la théorie théâtrale européenne. Incursion dans des textes théoriques 13
OLGA FLEGONT, Radu Stanca — poète et théoricien du théâtre 23
VALENTIN SILVESTRU, Le Drame historique. Argument et principe 33
VALERIU MOISESCU, Réflexions sur la mise en scène des comédies de I.L. Caragiale et Mihail Sebastian 37
MEDEEA IONESCU, Esprit contemporain et modalités scéniques dans le spectacle roumain 45
IOANA MĂRGINEANU, Interprétations de la dramaturgie brechtienne en Roumanie 53

TRADITION ET MODERNITÉ DANS LA CRÉATION MUSICALE ROUMAINE

GHEORGHE CIOBANU, Les Manuscrits de Putna et certains aspects de la civilisation médiévale roumaine 65
EMILIA COMIŞEL, Du Style musical libre dans le folklore roumain 79
GHEORGHE FIRCA, Logos musical et structure (II) 89

TÉMOIGNAGES MUSICAUX DU XVIe SIÈCLE

ELENA ZOTTOVICEANU, Giovanni Battista Mosto, un compositeur italien à Alba-Iulia, au XVIe siècle 95
FRANZ-XAVER DRESSLER, Die beiden Ostermayer 117

★

FLORIAN POTRA, *Capriccio* après huit décennies de cinéma 127

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 1–168, BUCAREST, 1976

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MANUELA GHEORGHIU, GEORGE LITTERA, FLORIAN POTRA, B.T. RÎPEANU, OLTEEA VASILESCU, Ion Cantacuzino et le cinéma roumain 131

CHRONIQUE

Théâtre — Théâtrologie *(Medeea Ionescu)* 135
Musique — Musicologie *(Vasile Şirli, Elena Zottoviceanu, Irina Dragnea Comişel)* 140
Film — Filmologie *(Paul Silvestru)* 146

COMPTES RENDUS

Teatrul românesc contemporan, 1944—1974 (Andrei Strihan) 151
CAMIL PETRESCU, *Note zilnice (1927—1940) (Eugen Nicoară)* 155
CLEMANSA-LILIANA FIRCA, *Direcţii în muzica românească 1900—1930 (Speranţa Rădulescu)* 156
ALFRED HOFFMAN, *Repere muzicale (Grigore Constantinescu)* 159
FLORIAN POTRA, *Voci şi vocaţii cinematografice (Olteea Vasilescu)* 162

TRAVAUX PARUS

Théâtre — Musique — Cinéma 165

Disques de musique roumaine (Anca Jalobeanu) 166

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IMPLICATIONS EUROPÉENNES DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN

Ion Zamfirescu

1. Le théâtre roumain cultivé est de date plutôt récente, par rapport au théâtre d'autres pays européens. Ceci relève des circonstances historiques malheureuses, contraignantes, aux conséquences sensibles tant pour la situation politique du pays que pour notre liberté de manifestation sur les plans de la culture.

Les débuts de notre théâtre moderne ont eu lieu dans les premières décennies du siècle dernier. On n'a enregistré, jusque-là, que des productions de théâtre populaire, à caractère sacré ou profane, au centre desquelles il y avait le *Vicleim* (dérivation folklorique de Bethléem); c'était une sorte de *Mystère* religieux, création autochtone, où la recherche philologique a cependant identifié des survivances de drame antique, des éléments datant de la période d'introduction de la religion chrétienne en Dacie, des teintes byzantines, des influences occidentales, de même que certains rapprochements du métier scénique pratiqué par « les clercs de la Basoche ».

L'acte de naissance du théâtre roumain cultivé date du 27 décembre 1816 lorsque, à Jassy, dans la maison du dignitaire Constantin Ghika, sur l'initiative de Gh. Asaki, on a joué une adaptation roumaine, la pastorale *Myrtil et Chloé* par Gessner et Florian.

Cette soirée historique eut-elle un lendemain? Une fois sortie de sa chrysalide, l'idée de théâtre roumain allait faire son chemin. Elle s'est imposée, en devenant forme de culture et expression majeure de la conscience nationale. À partir de cette date, la vie du théâtre national allait rejoindre l'histoire de la culture roumaine et de notre développement moderne. Nous y trouvons des échos, intuitions et initiatives, réminiscences du siècle des lumières, d'autant plus significatifs ou révélateurs qu'ils se sont produits à une époque où nous étions accablés par des capitulations étrangères, visant à mettre sous un point d'interrogation notre droit à une spiritualité propre. Le théâtre a été présent à l'esprit des révolutionnaires de 1848, en tant que moyen d'instruction du peuple, tribune pour les vérités et les aspirations de la cité, instrument de redressement des mœurs, facteur de mobilisation patriotique et morale des esprits, preuve d'énergie et de création nationale. Il a réuni sous son étendard des esprits capables de pénétrer en profondeur dans l'essence de la sensibilité roumaine et, munis des sens découverts, de scruter l'histoire. À une époque où nous commencions à accéder plus librement à l'instruction et à l'information culturelle, notre théâtre, en plein processus de constitution, a contribué à la création de rapports importants entre la civilisation européenne et notre réceptivité humaniste.

Ce théâtre, quoiqu'encore à ses débuts dans la première et même dans la seconde partie du siècle dernier, a fait preuve d'intuitions justes. Son orientation a été précise, pertinente et pénétrante. Il a su s'approcher, comprendre, interpréter et transposer selon l'esprit roumain des parties entières de ce qu'a été le mouvement romantique — cette nouvelle Renaissance — dans la pensée, la sensibilité, l'action et la force régénératrice de notre continent.

La fondation d'un théâtre national a figuré dès le premier moment dans nos programmes révolutionnaires. Cette revendication était issue des nécessités organiques de notre développement moderne. Notre

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 3–7, BUCAREST, 1976
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vocation en tant que peuple de culture avait son mot à dire, en même temps que le sentiment évident que, sous ce rapport, nous appartenons à l'universalité humaine. Il était naturel, dans ces conditions, que le théâtre en voie d'ascension contribuât à la fois à réaliser notre unité nationale et à récupérer un retard historique lequel, en dépit de nos aspirations, nous a longtemps isolés des rythmes de la culture européenne.

2. Au centre d'une première étape de la vie du théâtre roumain se trouve la figure du poète et du patriote Vasile Alecsandri (1821—1890).

Il est rentré de Paris, où il avait été faire ses études, en emportant de fortes impressions transmises par le libéralisme et le romantisme de l'époque. Il était — selon ses propres aveux — « adorateur fervent de la sainte Trinité salutaire que représentent la liberté, l'égalité et la fraternité ». Il s'est proposé d'assigner au théâtre une partie de la mission régénératrice de notre vie publique, à savoir: faire du théâtre « un organe visant à fouetter les mauvaises mœurs et les ridicules de notre société ». Et il nous faut ajouter: « fouetter » non comme sanction, mais comme avertissement en même temps qu'exhortation à constituer dans le pays un climat d'ordre et de vérité. Un climat, précisons-le, apte à recevoir, à assimiler et à authentifier, dans la sensibilité du pays, des transformations historiques fondamentales. C'étaient: l'union et l'indépendance nationale, des modifications sociales dans l'état des paysans, la moralisation de la vie publique, la mise en valeur de la capacité autochtone de création, la correction des excès ou difformités produites par l'assimilation des influences étrangères, la rentrée de notre peuple dans le circuit des valeurs européennes.

On apportait par conséquent le message suivant: la littérature en général, le théâtre en particulier, ne doivent pas s'en tenir aux plans de l'abstraction ou de la contemplation, mais assumer les tâches nationales et morales de l'époque.

C'est ce qui a rapproché essentiellement Vasile Alecsandri du programme de 1840 exposé par la revue *Dacia literară*, et qui fut élaboré et rédigé par l'érudit roumain Mihail Kogălniceanu. Il nous faut rappeler que ce programme, tant par son contenu plein de ferveur à l'égard des vertus autochtones que par les mobilisations spirituelles qu'il a suscitées dans les rangs de notre peuple, a des points de ressemblance avec le mouvement du *Sturm und Drang* et le rôle joué par ce mouvement dans la renaissance spirituelle du peuple allemand.

Dans ses écrits de théâtre, Alecsandri a toujours suivi le modèle français. Le fait fut longuement discuté par l'histoire et la critique littéraire. Les choses sont claires aujourd'hui. Alecsandri a été non seulement un bon écrivain-citoyen, mais également un écrivain-artiste. Ses localisations ne sont pas une hypothèque littéraire; notre auteur y a créé des personnages vivants, a imprimé de manière véridique la couleur des réalités locales, s'est attardé sur des états et processus psychologiques réels, a saisi avec justesse les bons côtés, aussi bien que les mauvais, de la société roumaine de l'époque.

3. Dans la vie de la littérature et du théâtre roumain, le drame historique a occupé dès le début et continue d'occuper une place caractéristique.

Ce n'est pas difficile d'expliquer la vitalité à part de ce genre.

Retenons d'abord une série d'échos, prolongements et adaptations sur le plan national du XVIIIe siècle européen. Comme on sait, pour cette idéologie l'histoire représentait une discipline cardinale. Une discipline — précisons-le — à même de représenter le progrès humain sous une vision philosophique, de mettre en question les droits naturels des peuples, de proclamer l'avenir de la raison. La connaissance historique implique également des fonctions morales. L'histoire ne saurait se borner

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

à décrire et à inventorier des faits concrets; elle doit aussi mettre en lumière des idées, des sens, des significations, des finalités humaines. Les luttes roumaines pour la liberté politique, sociale et culturelle —luttes qui sont à la base de notre État moderne— ont trouvé dans ces postulats d'importants points d'appui.

Mentionnons également une influence notoire du romantisme, notamment celui de type français. La littérature roumaine moderne s'est formée, pour une bonne part, dans l'atmosphère de ce romantisme. Elle y a emprunté des thèmes, des moyens, des formes de sensibilité, des directions générales de réflexion. Nous nous retrouvions nous-mêmes, sous le rapport de notre psychologie de peuple. Et nos regards romantiques braqués vers l'avenir ne l'étaient pas moins vers le passé. La note d'élan, traversée de la passion de la vie et des sentiments humanitaires, correspondait à l'état d'esprit de notre peuple qui se trouvait dans une période de transformations et d'aspirations intenses. L'autre note, celle du passéisme rêveur ou contemplatif, était de nature à bouleverser dans nos esprits des souvenirs qui nous étaient chers. Les préférences des romantiques pour le Moyen Âge, de même que leur désir de le réhabiliter aux yeux de la postérité, trouvaient, là encore, de puissants échos. Le Moyen Âge était pour nous une période qui devait être ramenée dans l'orbite de l'attention générale: c'est à ce moment-là que nous nous étions constitués en un Etat libre et national, nous nous étions forgé une conscience politique, nous avions connu des périodes d'éclat voïvodal, nous avions assimilé de manière active des parties considérables d'une synthèse méditerranéenne du Byzance qui s'éteignait.

La préface à *Cromwell*, le célèbre manifeste romantique datant de 1827, avec son option particulière pour le drame historique, faisait entendre ses échos jusque chez nous. Dans cette matière, Victor Hugo devenait évidemment le modèle central. Précisons cependant qu'il n'était pas seul; d'autres noms apparaissaient, à côté du sien, dans une excellente et évidente contextualité européenne: Shakespeare, Goethe, Schiller.

La principale explication relève, sans doute, d'événements d'ordre interne du pays et du peuple.

Dans les premières décennies du XIXe siècle, après une longue période de capitulations imposées du dehors, dont certaines visaient à nous maintenir isolés du monde européen, des signes de liberté s'apercevaient à l'horizon. Nous entrions dans une période héroïque, où la conscience roumaine devait lutter avec élan et lucidité. Notre renaissance nationale se passait sous un signe européen. Force nous était, dans un laps de temps aussi court que possible, de récupérer des valeurs et des échelons de la culture occidentale dont les adversités des temps nous avaient maintenus isolés. Dans tout ce processus, *le sentiment de l'histoire* a fonctionné comme un guide sûr, constant, édificateur. C'est un climat spirituel où le drame historique trouvait de vastes possibilités d'affirmation.

En effet, le drame historique roumain est, depuis, imprégné de patriotisme. Il nous faut cependant souligner que ceci n'est pas fait dans un esprit facile, avec exaltations cocardières et rhétorique patriotarde, mais toujours avec des références plus profondes à notre existence, à notre devoir en tant que peuple dans le cadre et au milieu des peuples européens.

Prenons, par exemple, les figures des dirigeants fréquemment illustrées par notre dramaturgie historique. Ce sont des figures tutélaires dans la constitution et le développement des principautés roumaines. Ce sont, en même temps, des consciences politiques capables d'embrasser et de défendre des causes européennes. Citons-en quelques-unes. Décébale, roi dace, vaincu par l'empereur Trajan, non pas pour être emmené en esclavage à Rome ou pour affronter le cortège triomphal du vainqueur,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mais pour sceller par son sacrifice la synthèse daco-romaine, celle par laquelle la romanité jetait encore une base dans l'histoire. Mircea l'Ancien, prince chrétien, brillant diplomate, stratège, précurseur de notre unité nationale, penseur politique, ayant compris avant d'autres monarques et chancelleries européennes les problèmes que soulevaient pour notre continent le pouvoir ottoman. Alexandre le Bon : prince sage, bon administrateur, mis dans la situation d'arbitrer des rivalités politiques et des ambitions de conquête inspirées et patronnées à distance sous le masque d'un catholicisme apostolique. Étienne le Grand : figure de prestige européen, entré dans les légendes du pays comme incarnation suprême de la conscience d'État roumaine, défenseur de la chrétienté, investi par le pape Sixte IV du titre d'«athlète du Christ ». Michel le Brave : personnalité héroïque de l'histoire roumaine, grande capacité militaire, peut-être à ce moment-là le principal stratège capable de concevoir et de conduire une coalition européenne contre les armées musulmanes.

4. Dans notre manifestation littéraire et dramatique, le théâtre historique connaît, de nos jours, des voies et acceptions nouvelles. On y peut déceler une symbiose de facteurs : il y en a qui proviennent d'événements et transformations ayant eu lieu dans notre pays, d'autres qui reflètent des ouvertures et des mutations dans la pensée de l'époque.

Quelques précisions d'abord sur l'aspect local. Au cours des dernières décennies, de profondes transformations révolutionnaires se sont produites, dans l'existence de notre patrie. Celles-ci ont mis en question, outre les structures politiques, sociales et économiques, notre système culturel, notre conception de vie, notre vision historique et morale. Nous avons pris acte, nous avons acquis cette conscience de la nécessité qu'il y avait de procéder à des transformations de fond, à savoir : des reconsidérations concernant l'articulation des facteurs politiques, économiques et spirituels dans le cadre de la nouvelle édification socialiste du pays, aussi bien que des reconsidérations visant à corriger des conceptions anachroniques, à éliminer des vestiges d'un idylisme passéiste, à découvrir, dans nos faits de culture, des virtualités et dimensions inédites.

Toutes ces ouvertures et orientations ont des similitudes avec des tendances que nous pouvons également constater sur d'autres méridiens quant au théâtre historique contemporain. Précisons : ce n'est pas un théâtre-document, dans le sens strict du mot, ni une reconstitution dans l'esprit réaliste ; il ne s'agit pas non plus d'illustrations ou d'évocations d'événements caractéristiques, ni de plaidoyers pour une cause ou une autre, ou bien encore de prolongements et transpositions sur la scène de leçons d'histoire. D'autres images, inédites, se substituent à ces vieilles images. On pourrait les appeler : des *situations*, plutôt que des faits ; des *symboles*, plutôt que des descriptions ; des *ouvertures* plutôt que des localisations ; des *permanences*, plutôt que des éléments spécifiques ; des *avertissements* et des *interprétations contemporaines*, plutôt que des transpositions contemplatives dans le passé. Le sujet historique s'impose dans une mesure considérable, comme prétexte et exhortation à la philosophie.

Ainsi en empruntant au passé des événements et des personnages, le théâtre historique de notre époque met en cause des problèmes contemporains. Sa note générale est celle d'un théâtre qui soulève des problèmes. Il nous met en présence d'un tumulte spirituel et moral, entretenu par les grands problèmes qui travaillent intensément notre esprit et notre sensibilité commune. Sont en jeu, notamment, des bouleversements produits à une époque de contradictions, de guerres, de révolutions.

Une série de questions inquiétantes persistent dans le monde entier, dans l'atmosphère de notre temps. L'homme d'au-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jourd'hui, avec la multitude et la perfection des moyens d'information dont il dispose, parvient-il à se connaître aussi lui-même, parallèlement à l'action de connaissance du monde du dehors? La société, avec la multiplicité croissante de ses ressorts et fonctions l'aide à se réaliser; le cas échéant, de quelle manière pourrait-il lutter mieux? En puisant aux sources des valeurs constituées et traditionnelles d'un côté, et de l'autre en opérant des mutations déterminées et nécessaires.

Il faut voir aussi, dans l'histoire, autre chose que sa froide et grave apothéose. On demeurerait éloigné de certains de ses sens et fonctions si l'on n'y consacrait qu'un culte hiératique, contemplatif, dans des temples aux statues, aux autels et aux rituels sacrés. L'histore doit être vue, à la fois, comme une source d'ouvertures et d'action. Au-delà de ses colonnades, avec leur splendeur glacée, la vie frémit, d'autres valeurs prennent incessamment contour, de nouvelles significations apparaissent. L'histoire doit, sans doute, être cherchée dans les archives, bibliothèques, monuments archéologiques, musées; elle peut être déchiffrée dans les légendes des peuples, dans la création folklorique, dans la succession des styles de culture, dans la multitude des mœurs et des formes de vie; il faut pourtant que les hommes la découvrent aussi en eux-mêmes, en revivant les faits et en les régénérant continuellement par leur force d'interprétation.

Le théâtre historique contemporain, avec ses valeurs sociales engendre aussi des problèmes d'éducation, et d'éducation politique. Ce qui intéresse par-dessus tout, c'est un éveil spirituel permanent, de mettre en branle notre jugement. Notre condition et notre devoir contemporain renferment des tâches concrètes; ils n'en obligent pas moins à de graves réflexions.

Notre dramaturgie contemporaine, notamment celle d'inspiration historique, s'inscrit dans le contexte européen. Son paysage d'ensemble est riche et révélateur. On y trouve, dans une consonance vivante, communicative, des données de la vie de notre monde roumain, et de la problématique de notre époque. Notre vie est traversée du pathos révolutionnaire, de l'esprit révolutionnaire qui implique et oblige, avec des ouvertures et des débats spirituels, des confrontations dialectiques, des saisissements surgissant de la nature profonde des choses. Au centre de ces productions dramatiques, il y a, par conséquent. tradition et modernité, narration et interprétation, éléments autochtones et universalité, personnages individuels et personnages collectifs. Tout cela — il nous le faut préciser — sans rapprochements successifs, ni jeux prémédités de contrastes, mais par des soudures et des interpénétrations intimes réalisées à la haute température humanisante de la culture socialiste: cette culture qui s'inscrit comme prémisse à la création et à la hauteur d'une épopée nationale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'ESTHÉTIQUE DU SPECTACLE DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

Ion Toboşaru

Dans la perspective socio-culturelle de la Roumanie socialiste le théâtre roumain contribue, par de nombreuses caractéristiques, à la formation de la physionomie de la spiritualité socialiste. L'esthétique du spectacle, la théorie et la critique dramatique, la science du spectacle en général développent aujourd'hui une conscience théâtrale révolutionnaire, moderne, capable de stimuler l'intérêt du public pour le phénomène théâtral et de déterminer, en même temps, l'affirmation totale de la personnalité humaine. L'esthétique du spectacle continue, dans le théâtre roumain contemporain, les traditions avancées de l'école réaliste de théâtre, tandis que les innovations qui se produisent dans le théâtre actuel portent l'empreinte de la continuité.

Le théâtre roumain actuel représente, par les situations, symboles, perspectives, permanences et significations, une tribune qui, par des sollicitations, des valeurs idéologiques et émotionnelles, par des débats, contribue à la cristallisation d'une ambiance spirituelle.

Acte de culture par excellence, le théâtre roumain contemporain, courageux et suggestif, examine en profondeur la réalité contemporaine et l'histoire du peuple roumain, éveillant l'intérêt des auteurs dramatiques pour une littérature théâtrale supérieure par la substance de l'inspiration, par la typologie humaine, le langage et l'expression artistique, le message, la structure dramatique. Au cours des dernières décennies la dramaturgie et la science du spectacle roumain ont connu d'importantes mutations psychologiques et esthétiques, conséquences de l'approfondissement de la vie sociale novatrice et, en même temps, des buts que le théâtre se propose pour la formation du public dans l'ensemble d'une culture complexe et constante.

L'examen de l'esthétique du spectacle dans le théâtre roumain actuel sollicite nos considérations dans le domaine de la littérature dramatique, de l'art scénique, du public — en tant que participant actif, séduit et provoqué par le théâtre, dans un processus complexe d'éducation esthétique — aussi bien que dans le domaine de la critique de théâtre, engagée, interdisciplinaire.

De grandes personnalités se sont imposées dans la littérature dramatique des dix dernières années : Aurel Baranga, Paul Everac, Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, D. R. Popescu, Th. Mazilu, Al. Mirodan, etc., créateurs qui ont abordé des aspects sociaux, préoccupés d'une peinture exacte de la réalité contemporaine, d'une interprétation scientifique de l'histoire nationale. Il faut remarquer , en même temps, la diversité des genres dans le domaine du théâtre : drame social, drame d'idées, épopée nationale, comédie satirique. Les modalités de l'expression artistique dans le domaine de la littérature dramatique ouvrent de larges perspectives au théâtre-débat, au théâtre politique, au théâtre-reportage, au théâtre-dans-le-théâtre, une grande variété artistique, moderne, des voies inspirées de la littérature par l'extension du langage, dramatique, capable de répondre aux questions graves que pose l'humanité socialiste. L'œuvre de Marin Sorescu ou de Titus Popovici, le drame historique dans l'œuvre de Mihnea Gheorghiu indiquent des recherches fébriles pour des formules inédites dans la littérature dramatique et l'art du spectacle.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 9–12, BUCAREST, 1976
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Les contours de l'esthétique du spectacle dans le théâtre roumain ne sauraient être tracés en faisant abstraction de la littérature dramatique universelle et roumaine, présente dans la plupart des théâtres très fréquentés par le public. Shakespeare avec le *Hamlet* et *Mesure pour mesure*, Tchekhov avec *Trois sœurs*, Gorki avec *Les Bas-fonds*, Brecht avec *Mutter Courage*, O'Neill avec le *Long chemin du jour vers la nuit* ou Diderot avec le *Neveu de Rameau* — remarquable succès au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » — voilà autant de preuves de la constante préoccupation du théâtre roumain pour la littérature dramatique universelle. Remarquons aussi la présence de I. L. Caragiale avec *Une Lettre perdue*, *Scènes de Carnaval* et *Une Nuit Orageuse*, celle de Camil Petrescu avec le drame historique *Danton* ou de Mihail Sebastian avec *La Dernière heure*. Ces quelques titres du théâtre universel et roumain que nous venons de mentionner témoignent de la large réceptivité culturelle de notre peuple pour l'art du spectacle, du vif intérêt pour le phénomène théâtral, du respect pour les grandes valeurs spirituelles de l'humanité.

Le renouveau du théâtre dans les dix dernières années est indissolublement attaché aux « lectures » inédites qu'offre la science du spectacle en Roumanie. Notons d'abord la capacité de l'art scénique de proposer des solutions spectaculaires novatrices en accord avec l'esprit de l'actualité. La vision contemporaine de la dramaturgie classique offre de réelles possibilités de participation des spectacles qui découvrent des significations nouvelles de l'œuvre dramatique, qui éveillent l'intérêt du public pour les valeurs généralement humaines présentées dans les conditions historiques concrètes. Les significations majeures de la littérature classique universelle sont mises en valeur par les modalités d'expression qui font souvent du public un participant spirituel très actif dans le processus de la création scénique. A ce point de vue, le spectacle *Hamlet*, réalisé par Dinu Cernescu au Théâtre « Nottara », est des plus significatifs ; quant à la dramaturgie contemporaine, la *Puissance et la Vérité* de Titus Popovici, mise en scène par Liviu Ciulei, ou *La Tête*, drame de Mihnea Gheorghiu au Théâtre National « I. L. Caragiale », sont des spectacles qui dénotent les tendances du théâtre roumain en ce qui concerne les modifications de l'espace scénique, capable de créer une relation ardente entre l'événement théâtral et le public, participant actif, intelligent, engagé. Les données de l'esthétique théâtrale convergent dans les efforts de trouver les voies les plus efficaces de communication, de stimuler le symbole et la convention fondus dans une vision idéologique engagée, dans un esprit généreux, profondément humain. Le spectacle roumain contemporain, réaliste et humaniste, sollicite des arts apparemment auxiliaires, qui, par un syncrétisme, contribuent à la plastique du spectacle, capable de réaliser une image scénique harmonieuse et globale. Dans ce processus de l'extension du langage scénique, le film, le son, la couleur, la chorégraphie, l'architecture, tout contribue à donner au spectacle la force de suggestion, la force plastique par lesquelles la réalité spirituelle s'impose profondément au public contemporain.

Dans l'esthétique du spectacle actuel, une place importante est réservée à l'expérience théâtrale, considérée comme une tentative novatrice dans le domaine du spectacle. La plupart de ces expériences portent l'empreinte stylistique des jeunes metteurs en scène. Toutes ces expériences sont encouragées, parce qu'on a considéré à juste titre que, lorsqu'elles dénotent du talent, de la culture, de la ferveur, elles peuvent enrichir l'art scénique dans l'ensemble de la culture contemporaine.

Dans l'esthétique du spectacle roumain, l'acteur, qui assure le succès de la représentation théâtrale, tend de plus en plus vers la création proprement dite : l'acteur-interprète devient acteur-créateur. Acteur signifie personnalité créatrice, la notion

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'acteur-total devant comporter non seulement la richesse des ressources vocales et corporelles ou une capacité de participer aux différents genres de spectacle, mais en même temps — et surtout — une riche culture, capable de comprendre et d'exprimer les préoccupations les plus notables de la société contemporaine. L'idée de la personnalité créatrice de l'acteur n'exclut pas, dans l'esthétique du spectacle roumain, son intégration dans la collectivité, la personnalité du théâtre roumain actuel s'exprimant aussi par la personnalité collective. Le concept de personnalité dans le domaine de la création théâtrale représente une caractéristique importante du mouvement théâtral roumain actuel.

La personnalité créatrice de l'acteur continue la tradition de l'école réaliste roumaine et s'enrichit dans l'ambiance novatrice de la culture socialiste. La richesse stylistique dans l'art de l'acteur donne une vigueur nouvelle au spectacle théâtral, grâce à l'originalité de la spiritualité roumaine. Des modalités interprétatives si variées prouvent la capacité de l'acteur de se plier aux exigences d'un répertoire très varié, de réaliser dans une modalité supérieure les œuvres remarquables du point de vue idéologique et esthétique. Les mutations psychologiques et esthétiques dans la création de l'acteur donnent au protagoniste — intégré dans la « cité » — la possibilité de s'exprimer dans l'art scénique avec la vibration de l'actualité.

Les tentatives pour définir l'esthétique du spectacle dans le théâtre roumain contemporain mettent en relief le caractère homogène de la représentation scénique. L'unité de l'ensemble est assurée par une collaboration de la mise en scène, du jeu des acteurs, de la scénographie, de l'architecture; la participation du public représente, elle aussi, une réalité effective et constante. La nouvelle structure et la nouvelle dynamique du public théâtral s'affirment de plus en plus grâce à une éducation esthétique bien dirigée. Cette éducation contribue grandement, par les arts du spectacle, à la formation de la personnalité humaine dans l'ambiance socialiste. L'intérêt accordé à l'éducation esthétique du public est en rapport direct avec la richesse des voies qui mènent à ce résultat. Nous considérons que, dans l'ensemble de l'esthétique théâtrale, la critique de théâtre est un facteur indispensable. Cette critique, qui peut être interdisciplinaire, de direction, de laboratoire, exerce, par sélection, une influence considérable sur le goût du public et contribue en même temps à la formation de l'art scénique. La critique de théâtre imprime à l'art de la scène, par son observation et sa participation effective, une attitude active, militante. D'autre part, les préoccupations idéologiques de la critique théâtrale tiennent compte des conditions démographiques spéciales et recommandent l'élaboration d'un répertoire en rapport avec les exigences des zones géographiques.

Le spectacle roumain actuel est fondé sur l'expérience acquise dans l'histoire de l'art théâtral national; mais, perméable en même temps aux influences fécondes du théâtre universel, il adopte les éléments novateurs capables d'enrichir l'esprit contemporain. La spiritualité nationale s'exprime dans la littérature dramatique actuelle par la variété des thèmes et de la typologie, illustrant en même temps l'existence et la continuité historique de notre peuple.

La place importante accordée au théâtre-d'idées, au théâtre-débat, au théâtre exprimant la réalité sociale contemporaine, au théâtre évoquant l'épopée nationale, tout cela rattaché au caractère spécifique de l'art scénique roumain, donne une grande impulsion aux recherches de l'esthétique théâtrale actuelle, qui s'affirment comme une partie intégrante de la culture nationale dans le processus d'édification de la physionomie morale, civique et artistique du peuple roumain.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La synthèse vivante et claire qu'est le Programme de mesures pour la mise en pratique des décisions du XIe Congrès du Parti et de celles du Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste dans le domaine de l'activité idéologique, politique et culturelle-éducative accorde une place importante au phénomène théâtral, en lui indiquant avec clarté les voies pour la fortification du contenu et simultanément les moyens concrets pour participer à la vie politique et idéologique de la nation entière. L'idée de diversifier le spectacle théâtral représente un moyen efficace, pouvant assurer le contact des masses populaires avec l'art du spectacle théâtral. Le théâtre est tenu aujourd'hui à cultiver certaines formes de spectacle qui auront à se déplacer sur les lieux marqués par les événements de l'histoire nationale des Roumains. Au cours de l'année prochaine, le calendrier de la Roumanie socialiste inscrit des anniversaires historiques d'envergure. Le centenaire de la Guerre pour l'indépendance, sept décennies depuis les révoltes des paysans constituent des commémorations qui obligent les créateurs de la dramaturgie et de l'art scénique à concevoir des manifestations théâtrales publiques pour rendre hommage aux événements historiques, évoquer l'histoire mouvementée des Roumains sur les lieux mêmes de leurs luttes et de leurs sacrifices que nous connaissons. Le spectacle « classique », consacré, dont bénéficie en général le public des centres privilégiés, ceux qui possèdent sur leur territoire des institutions créées pour les spectacles, doivent rimer avec les spectacles de poésie patriotique et révolutionnaire, préparés dans les théâtres mais destinés à se déplacer jusque dans les coins les plus éloignés du pays. De même, des groupes de récitants appartenant aux différents foyers de culture, écoles, clubs, entreprises élaboreront des spectacles dont le but sera de révéler à la nation entière les trésors contenus par notre littérature. Les spectacles itinérants envoyés dans les entreprises, fabriques, usines, points touristiques, camps d'étudiants et d'élèves ont le pouvoir de stimuler la création scénique tout en pénétrant plus profondément dans les rangs des masses populaires. La générosité de cette idée formulée dans le récent Programme démontre une fois de plus l'intérêt prodigué au théâtre par la politique culturelle de notre Parti dans le processus de formation et d'affirmation complexe de l'homme nouveau dans l'esprit révolutionnaire de notre époque, dans la spiritualité socialiste.

Le fait de diversifier le spectacle théâtral et d'entraîner massivement ses créateurs suppose un surplus d'exigence en matière de spectacle culturel. La diffusion du spectacle culturel dans les masses les plus larges, processus qui atteint les cotes d'un professionnalisme élevé, impose, à juste titre, l'éradication de toute tendance à sous-estimer la culture théâtrale. La création d'un spectacle diversifié concorde de nos jours avec le degré de maturité du théâtre roumain et avec les exigences et l'appétence d'un public nouveau, élevé dans un milieu socio-culturel lui permettant de formuler des desiderata insoupçonnés.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CAMIL PETRESCU ET SA CONCEPTION SUR LE THÉÂTRE DANS LA PERSPECTIVE DE LA THÉORIE THÉÂTRALE EUROPÉENNE. INCURSION DANS DES TEXTES THÉORIQUES

Eugen Nicoară

Les dernières décennies du XIXe siècle ainsi que les premières décennies du XXe ont signifié un tournant pour le développement de l'art théâtral. On assiste à une grande diversification des modalités interprétatives, à l'apparition d'hommes de théâtre avertis (notion qui s'impose de plus en plus), la mise en scène se manifeste comme une force redoutable, les rapports existant entre les divers réalisateurs du spectacle ont changé, les théories deviennent substantielles et fertiles, partout on reconnaît un état d'effervescence impressionnante. Dans ce climat exubérant et contradictoire à la fois, riche en expérimentations de toutes sortes, qui n'ont pas toujours été couronnées de succès, la conception de l'écrivain roumain Camil Petrescu (1894—1957) concernant le théâtre occupe une place importante. Nous disons « la conception » et pas « les opinions » parce que, nous allons le prouver, nous nous trouvons devant une personnalité qui aborde tous les problèmes essentiels du théâtre, non pas en dilettante, mais en connaisseur profond et authentique, vu son activité de dramaturge, directeur de théâtre, animateur de la vie théâtrale roumaine et théoricien. Sans relâche, Camil Petrescu a milité pendant plus de quatre décennies pour un mouvement théâtral autochtone et universel ayant à la base la valeur authentique, l'exigence — avec les autres et avec soi-même — la féconde mise en présence des diverses directions existantes, le tout pour le bien et le progrès de l'art théâtral dans son ensemble.

Afin de mieux saisir l'étendue de sa contribution dans ce domaine de l'art, il nous faut considérer son activité dans le contexte du théâtre européen et national dont il était redevable. Pour percevoir plus clairement sa contribution dans ce domaine, il faut repenser son activité dans ce contexte même, du point de vue de l'atmosphère dans laquelle il s'est formé.

Le répertoire connaît une diversification remarquable. Le théâtre de Meiningen accorde une attention spéciale à la dramaturgie classique ; le Théâtre Libre d'Antoine aux pièces contemporaines et autochtones ; le Théâtre d'Art de Moscou au répertoire national russe ; des metteurs en scène comme Adolphe Appia, Georg Fuchs mais surtout Gordon Craig et Max Reinhardt proposent des visions personnelles qui coïncident avec l'interprétation libre du texte dramatique, ou bien axée sur une certaine dominante spécifique à chacun d'entre eux.

La mise en scène connaît un développement impressionnant. Antoine, Jacques Copeau, Lugné Poe, plus tard Dullin, Jouvet, Baty et Pitoëff en France, Adolphe Appia en Suisse, Georg Fuchs et Max Reinhardt en Allemagne, Stanislavsky en Russie, Gordon Craig en Angleterre sont autant de personnalités de marque. Chacun se définit selon sa propre conception, ce qui mène à l'avènement — dans le théâtre européen — d'un climat de création extrêmement effervescent et stimulant.

Le rôle de l'acteur subit, dans le spectacle, des modifications structurales : parfois en sa faveur, d'autres fois en faveur de l'ensemble, toujours pour le progrès du théâtre. On met l'accent sur le travail d'équipe, sur l'homogénéité de la troupe (comme dans le théâtre de Meiningen et celui d'Antoine) ; sur le collectif et le travail individuel majeur, révélant des si-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 13 - 21, BUCAREST, 1976
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gnifications souvent profondes et inattendues (le théâtre de Stanislavsky); parfois on néglige tout simplement le rôle de l'acteur, en soulignant d'autres facteurs qui intéressent le spectacle (Lugné Poe); l'acteur est conçu comme un fidèle exécuteur des intentions du metteur en scène (pour Gordon Craig), ou bien il est diminué par une figuration géante (chez Max Reinhardt).

Au point de vue de la scénographie, le spectacle théâtral est diversifié à l'infini. Le cadre est plastique au théâtre de Meiningen, naturaliste chez Antoine, impressionniste à l'Odéon, réaliste chez Stanislavsky, architectural chez Fuchs, monumental chez Reinhardt.

Voilà les directions de l'art théâtral et le climat où Camil Petrescu a défini sa personnalité. La confrontation peut quelquefois détruire une autorité. La sienne, par contre, est confirmée éloquemment.

Le répertoire a constitué pour Camil Petrescu l'élément décisif dans la réalisation du spectacle théâtral. Militant pour la priorité du texte dans un moment où les metteurs en scène voulaient le transformer — comme on l'a vu — plutôt dans un prétexte des propres visions, l'écrivain roumain entend maintenir ouvert un problème posé depuis longtemps et qui attend encore d'être résolu. « Si l'on affirme que, dans le sens objectif de l'esprit contemporain, par ordre historique, la priorité du texte dans le théâtre apparaît comme une condition essentielle, on exprime un concept? C'est discutable et cependant on établit une base réelle, même si superficielle, pour les problèmes que nous nous proposons de mettre en discussion » [1].

Si l'on pèse les conditions imposées par Camil Petrescu au texte dramatique, on ne peut que souscrire à son point de vue: « la fonction du texte dans l'art du théâtre réside justement dans le fait qu'il concentre les moments fertiles, puissants du processus artistique, rend possible la sélection des actes spontanés, respecte le caractère même de la spontanéité créatrice — tout en s'adaptant à son imprévu — sans lui imposer de la sorte des heures précises d'inspiration, de 8,35 à 11,15 du soir, par exemple » [2].

La valeur du texte est déterminée par l'univers humain qui y est dévoilé et non par la présentation des idées en soi: « Le théâtre n'est pas et ne saurait être autre chose qu'une histoire humaine. Toute œuvre qui n'a pas respecté ce principe a été vouée à l'échec... Le récit des idées partage le sort des idées. Il vieillit et passe de mode. Les uns dans mille ans, d'autres dans cinq cents, beaucoup après un siècle, la plupart après dix, ou tout simplement deux ans. Aucune idée n'est restée immobile dans l'histoire de l'humanité. Et puis, combien sont ceux qui s'intéressent aux histoires ayant des idées pour personnages? Un cercle restreint de passionnés, tout au plus. Donc, un auteur de pièces d'« idées » limite deux fois ses possibilités: une fois au point de vue de la pérennité de son œuvre, une seconde fois au point de vue de l'auditoire! » [3].

Cependant, pour réaliser une telle « histoire humaine », « le regard de l'auteur dramatique doit avoir le tour d'horizon nécessaire pour pouvoir surprendre l'évolution dialectique de la vie, son intelligence devant être à même de résoudre les situations compliquées de l'histoire, pour ne pas rester à des scientillements asthmatiques ou à des discours, même épatants, même doués de verve lyrique, cependant assemblés avec de la colle » [4].

Évidemment, un ouvrage dramatique de qualité « ne saurait s'appuyer sur des individus de série; il a besoin de personnalités puissantes, dont la vue embrasse des zones fortement contrastées. C'est précisément à cause de cet ample, donc dialectique réfléchissement du monde dans la conscience, que les personnages dramatiques ne peuvent pas être « des caractères dans le sens normal du théâtre. Voilà donc pourquoi Hamlet n'est pas un « caractère »; un caractère ne dépend pas de l'art de la connaissance; il représente

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une force unitaire impossible à influencer » [5].

Les personnages devraient être considérés « d'un œil de grand artiste et étudiés de la manière préconisée par Ibsen, lorsqu'il parlait de ses propres personnages: de face, de profil, de trois-quarts » [6].

Deux sont, selon Camil Petrescu, les conditions essentielles d'un art supérieur: de mettre en présence des personnages viables, avec des structures complexes, qui soient à même de résoudre normalement des problèmes d'une haute valeur intellectuelle.

Le dramaturge doit faire la preuve d'une totale impartialité vis-à-vis de ses héros. « La personnalité de l'auteur n'apparaît jamais lorsque, tel un père limité, il favorise un enfant et persécute un autre. L'attitude de l'auteur est assez évidente dans le choix du sujet, dans les petits détails parsemés consciencieusement un peu partout, dans l'intensité des moments dramatiques et le degré d'intellectualité auquel sont rapportés les personnages » [7].

Une place importante dans la conception de Camil Petrescu sur le théâtre est occupée par la *mise en scène*. Par ordre historique, celle-ci « a représenté tout d'abord une réaction violente contre le réalisme, le naturalisme et le vérisme grossier sur la scène » [8]. Comment est-on arrivé à cette situation? « Évadé de l'obsession de la somptuosité verbale, de la tirade solennelle, qu'il avait supportée sous l'étiquette du classicisme, du traditionnalisme ou du drame romantique, tout simplement, le théâtre était tombé dans l'autre extrême. On faisait sur la scène l'apologie, parfois très peu discrète, de tout ce qui est commun, de tout ce qui est ordinaire, sous le prétexte ridicule que « c'est ça la vie » » [9]. Dans cette situation, l'élément salutaire devait apparaître dans le cadre du théâtre même et cet élément a été le metteur en scène. (Comme tout phénomène vivant, le théâtre a toujours trouvé en lui-même assez de ressources pour assurer sa survie, et pas seulement sa survie; pour gagner chaque fois un plus de force, accédant à une place d'honneur dans le processus complexe de formation des consciences. Cette fois-ci le facteur essentiel étant le metteur en scène.) De son activité dépend le renouvellement de l'art théâtral effectué sur plusieurs plans, ayant tous une grande importance dans la réalisation d'une image supérieure, dotée de vertus artistiques multiples.

Une autre préoccupation a été la réalisation d'un cadre scénique attrayant. « En général, la nouvelle mise en scène a signifié une joie de l'œil. On a supplanté les châteaux et les places, stupides dans leur prétention d'être « réels », par le décor stylisé, simplifié, frais, plein de fantaisie parfois. On a utilisé adroitement la lumière, en remplaçant de plus en plus la rampe fade et grisâtre par des projecteurs latéraux » [10].

Quelles sont les qualités d'un metteur en scène accompli? Il est normal que dans la conception d'un dramaturge qui considère le texte comme primordial dans le spectacle, le metteur en scène se situe en second lieu, ce qui, grâce aux nombreuses tâches dont il est investi, ne diminue guère son importance, au contraire: « . . .le metteur en scène est le représentant de l'auteur; il doit comprendre son œuvre dans l'esprit même de cette œuvre et favoriser la cohésion — que le poète dramatique néglige assez souvent — entre les divers personnages; d'autre part, il doit imprimer à l'œuvre un certain rythme et, à l'aide du décor (là, secondé par les peintres décorateurs), des masses de figurants et surtout à l'aide des acteurs, il doit réaliser l'atmosphère et l'intégration humaine » [11].

La conception de Camil Petrescu sur le rôle du metteur en scène confère une place à part à sa capacité de *créer* la vie sur scène. « Quels sont, en définitive, les problèmes qui se posent pour un metteur en scène? Et quels sont les critères selon lesquels on peut reconnaître ses mérites? Savoir choisir les interprètes adéquats aux

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rôles, suivre de près le déroulement de l'action, évoluant avec elle, organisant les incidents secondaires de telle manière qu'ils contribuent au développement progressif, accéléré, soulignant les moments principaux de la pièce, faisant culminer, avec le texte, le jeu des acteurs et l'intensité de l'atmosphère à la fois. Voilà les tâches élémentaires de tout metteur en scène, tâches qui doivent être considérées par les critiques comme un critère de sélection. Lorsqu'on réalise sur la scène — dans la modalité susmentionnée — une vie intense, exceptionnelle, d'une ampleur et d'une profondeur impressionnantes, une vie complexe, comprenant un registre étendu de la gamme des sentiments humains, on a à faire à un grand metteur en scène » [12].

Et voici, encore une fois accentuée, la mission du metteur en scène: « . . . un metteur en scène dans le sens supérieur du terme, c'est-à-dire un metteur en scène qui dirige, approfondit et organise non seulement la mise en scène proprement dite, mais tout d'abord le jeu de chaque acteur à part, ensuite de tous les acteurs ensemble. La mise en scène ne signifie pas tout simplement un projecteur et trois murs expressionnistes, elle signifie la recherche d'un sens, la compréhension d'une intention, la réalisation continuelle le long des répliques d'un fluide de vie. Assez souvent la différence entre une représentation quelconque et un vrai spectacle est la même que celle entre un cadavre et un homme vivant, dans les veines duquel le sang palpite rythmiquement » [13].

L'un des principaux mérites d'un metteur en scène est « de former une troupe ». C'est également lui qui doit réussir « une distribution des rôles extrêmement personnelle, qui doit savoir découvrir chez les acteurs connus par des manifestations passées, des côtés inédits en ce qui concerne le talent, qui doit imprimer un rythme vif à l'action et s'efforcer de donner un maximum d'espace aux tableaux, de réaliser avec des moyens simples l'impression de grandiose » [14].

Le metteur en scène doit connaître « l'émotion supérieure qui a ses racines dans la vie spirituelle et non dans les nerfs » pour pouvoir diriger l'acteur à la découvrir. « Le fait est que l'intensité de la souffrance est en rapport direct avec la « quantité » spirituelle. Plus un organisme moral est complexe, profond, ramifié, sensible au contact du monde extérieur, *plus il est réel*. Si, ramené à l'intérieur, il prend connaissance de lui-même, *il est encore plus réel*. Il est évident qu'on ne saurait concevoir un grand artiste privé de vie intérieure. Et qu'on ne saurait concevoir une vie intérieure sans intelligence profonde, directement appliquée à la vie, sans une sensibilité réceptive pour une variété aussi complexe que possible de sensations, sans une curiosité de tous les moments et sans un immense désir de connaître la vérité. C'est ainsi que doit être un artiste dans sa vie de tous les jours, car c'est ce genre de vie qui constitue pour son art un entraînement analogue à celui du boxeur pour se maintenir en forme » [15]. Et ce n'est pas encore assez: « Un créateur qui n'a pas la curiosité de voir ce que les autres ont compris de sa modalité de comprendre une chose, fait preuve d'un étrange manque d'intérêt artistique » [16].

La principale dimension de l'activité d'un metteur en scène est néanmoins *le travail avec les acteurs*. « Si l'on considère comme préliminaire la tâche du metteur en scène de lire tout d'abord la pièce et de la comprendre, il s'ensuit comme une nécessité d'ordre absolu qu'il doit travailler avec les acteurs aussi bien dans le théâtre que dans le film: car sans acteurs ni le théâtre ni le film ne sont concevables. . . Si les interprètes ne sont pas convenables le spectacle n'est pas vrai. . . Le metteur en scène doit représenter, dans l'ordre de l'enseignement, une superfaculté qui complète la préparation antérieure de l'acteur » [17].

Pour être un grand metteur en scène (c'est-à-dire un *bon* metteur en scène) il faut donc créer de grands acteurs. « Tous les grands metteurs en scène, sans excep-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tion, ont été des créateurs de grands acteurs. Dans le théâtre comme dans le film, c'est la marque, le signe particulier qui permet de les identifier » [18].

Lorsque le metteur en scène est incapable de créer des acteurs, « il est contraint de tricher, avec du trompe l'œil, et de faire parade du décor. Si un théâtre est invadé d'acteurs dénués de talent, donc inutiles, que le metteur en scène s'avère incapable de les former, alors ce dernier est obligé d'aller ailleurs chercher les acteurs qu'il croit doués; sinon, il lui faudra changer de métier. Il est vrai, d'autre part, que le manque de talent du metteur en scène va de pair avec le manque de talent des interprètes, mais un vrai théâtre n'est pas à concevoir avec des acteurs médiocres » [19].

Pour un metteur en scène authentique le texte est toujours susceptible de faciliter de grands spectacles. Car « un texte n'est jamais complet, il ne fait que donner une suite pensée et parlée. Le texte le plus génial, celui de Shakespeare, est privé de la carnation du geste, de l'expression des yeux, de la présence du corps, du mouvement physique, de tout ce qui est vivant dans tel lieu et tel moment. Les gestes peuvent être suggérés, mais ils ne peuvent être réellement présentés, fût-ce avec des milliers de mots. Il résulte que le texte génial a besoin d'interprètes de génie, plus exactement « congéniaux ». Avec des interprètes sans valeur, la valeur du texte baisse par des degrés correspondants sur le graphique du spectacle. Par bonheur, ce dernier cas est plutôt rare. Il arrive plus souvent que de véritables talents virtuels végètent et s'étiolent inconnus, parce que le metteur en scène qui en est responsable est aveugle ou tout simplement un imposteur » [20].

Dans ses préoccupations de théoricien de l'art du spectacle, Camil Petrescu a été constamment intéressé par l'acteur, qu'il situait, quant à l'importance de la réalisation de l'image scénique, à côté du dramaturge et du metteur en scène, peut-être même, dans l'ordre du spectacle, lui accordant le rôle le plus important. « Une pièce, écrit Camil Petrescu, ne saurait avoir du succès sans acteurs, car le spectacle leur appartient. Il se peut que même une mauvaise pièce jouisse de succès, d'un certain succès, si elle est servie de bons acteurs; mais jamais une bonne pièce avec de mauvais acteurs » [21].

Comment doit être le vrai acteur? Toujours un fruit du talent, d'une activité pleine de dévouement, de l'intelligence qui polit et d'une vraie morale. « On ne peut garder une situation en dehors du travail intelligent et, par dessus tout, de l'amour de la vérité. Aucun compromis ne peut sauver celui qui a péché contre ces postulats artistiques » [22].

Ce n'est qu'en étudiant les partitions dramatiques remplies de substance qui définissent les coordonnées essentielles de la personnalité humaine que l'acteur découvre les grandes vérités concernant ses propres possibilités ainsi que l'univers spirituel de l'humanité. « .. un acteur, s'il veut réellement émouvoir et se présenter en artiste, doit réaliser des créations dans des rôles supérieurs; les autres se contenteront de boire en scène du thé avec « naturel » et de lancer des boutades salonnardes » [23].

Pour marquer la différence qui existe entre le diamant et le verre, Camil Petrescu indique les traits qui définissent l'authenticité et montre quelles sont au fait les dominantes de la création de valeur dans le cas de l'acteur, son jeu devant être « une incessante création ». « Il y a des actrices qui, tout comme les poupées mécaniques, imitent la vie avec une virtuosité (généralement appelée « artistique ») éblouissante ». A ce mode d'interprétation, l'auteur roumain oppose un autre, fondé sur « une tension spirituelle ininterrompue, transformée en un magnifique gaspillage de détails. C'est ici la clé de voûte de l'art. Les poupées « artistiques » font ce magnifique gaspillage de détails cependant dépourvu de toute tension spirituelle » [24].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'idéal serait qu'avant d'être « acteur » on soit « artiste », afin de « pouvoir exprimer des sentiments complexes. Et c'est à ce point que commence la collaboration avec le texte. Pour mieux nous entendre, il faut préciser qu'il y a des acteurs qui expriment d'une manière extraordinaire n'importe quel sentiment : la joie, la douleur, la colère, la peur, le désespoir, l'ironie, la tendresse, etc. L'artiste réalise de nouveaux alliages en faisant fondre en une seule phrase, parfois même en un seul mot, deux sens connus pour obtenir une expression inédite » [25].

L'acteur le plus rapproché de l'art est toujours créateur. Son jeu « n'est pas une imitation de la vie. C'est la vie elle-même en formation ». L'acteur commun « connaît les règles et possède un canon pour le beau, inflexible dans sa médiocrité ». Le grand acteur est « au-dessus de ces moyens sans valeur » [26].

Une autre qualité de l'acteur — du vrai— est sa capacité de voiler ses efforts derrière une expression scénique apparemment banale. « Les efforts qui comptent dans l'art ont cette caractéristique de passer inaperçus. Ce n'est paradoxal qu'en apparence, en réalité c'est la seule explication pour le fait que les créations artistiques sont toujours accueillies avec résistance » [27].

La valeur d'un acteur se manifeste aussi dans sa fermeté de refuser les rôles qui pourraient mettre à jour ses faiblesses. « . . . pourquoi avoir joué ce rôle ? Deux réponses sont possibles. Il n'a pas connu le rôle. Ou bien il n'a pas connu ses propres ressources. Cependant une actrice qui ne connaît pas un rôle vaut tout juste celle qui ne connaît pas ses propres ressources » [28]. « Nous ne nions pas que c'est un acteur de grand talent, mais il n'a pas la fluidité, la verve détachée et joviale requises par le rôle. Ce qu'il faut c'est un « comique brillant » et non un comique de caractère » [29].

Les appréciations critiques de Camil Petrescu sont l'expression de son désir de voir les acteurs se surpasser tout le long de la représentation. Lorsque la chose n'est pas possible, notre écrivain n'hésite point à reconnaître les côtés réussis de toute interprétation (à condition qu'ils existent) : « . . il se peut que dans les premiers actes elle n'ait pas montré une vraie méchanceté, peut-être sa voix n'a pas été suffisamment tranchante, et elle a tort de forcer la note par des cris, mais dans le tableau qui se passe dans la maison de Petrucchio, elle a réalisé des combles de l'art » [30].

Camil Petrescu a des réserves aussi lorsqu'il s'agit des acteurs qui comptent parmi les « artistes ». Évidemment, ces réserves ont pour but la réalisation du perfectionnement auquel il aspire tant. « Il est vrai que de tels moyens n'ont pas été toujours employés comme il le fallait. Ou, plus exactement, multipliés comme il le fallait. Avec des préoccupations plus tenaces de haute intellectualité, qui sait vers quelles réalisations un tel tempérament aurait pu mener » [31].

L'attitude de Camil Petrescu vis-à-vis de ceux qui assurent l'avenir de cette profession, ironique par excellence, souligne l'importance du problème. « Dès qu'il crie plus fort, il est admis en drame <. . . > En principe, on demande « le physique ». Mais selon un critère étrange : il faut qu'il n'ait aucune caractéristique. Notre acteur ne doit pas être, quelles que soient ses aspirations, ni trop grand, ni trop petit, ni trop gros, ni trop maigre, ni trop blanc, ni trop noir, ni trop comme ci, ni trop comme ça. Et c'est ainsi que le théâtre se remplit d'une série d'acteurs bons à tout, en réalité bons à rien. La comédie demande un physique caractérisé par une extrême maigreur ou par une extrême corpulence, une taille dégingandée ou trop courte, une grande laideur ou un « brillant », comme on dit. La tragédie veut des proportions, des dizaines de rôles modernes requièrent un physique souple, fin, de Roméo du XX e siècle, en tout cas il est rare qu'une pièce ait besoin d'un type incolore, anodin et bon à tout faire » [32].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Parfois, les acteurs ne peuvent progresser suivant les données de leur personnalité, étant obligés de passer par une espèce de lit de Procuste au lieu de trouver les conditions pour devenir eux-mêmes, uniques, irrépétables. Il y avait une fois un acteur, considéré « sans talent parce qu'il était comique dans la tragédie, parce qu'il n'avait pas un visage de jeune premier, parce qu'il ne portait pas de monocle, parce que, etc. On aurait pu dresser des listes interminables de tout ce qu'il n'avait pas... Mais personne n'avait remarqué que cet acteur possédait: une vive intelligence, un grand don d'observation, un physique indiqué pour faire ressortir certaines qualités, une grande sincérité dans le jeu. Et depuis qu'on a remarqué tout ceci, l'homme marche de succès en succès » [33].

Un autre facteur décisif dans la création d'une image d'ensemble du spectacle est la *scénographie* et Camil Petrescu insiste surtout sur sa fonction expressive. « La réduction du décor à ses éléments essentiels et caractéristiques — réellement essentiels et caractéristiques — est un fait artistique. Seulement dans ces conditions on peut parler d'art, quand il s'agit du décor » [34]. Il a une importance particulière dans la réalisation de l'espace intérieur et extérieur à l'ouvrage dramatique. « L'atmosphère s'obtient par l'organisation des décors et des détails. Tout tableau doit avoir une unité de vision » [35].

Les spectacles qui se déroulent dans un décor prétentieux discréditent le public et ne sont qu'un indice de charlatanisme. « Les théâtres vendent au public des montages fastueux ‹. . . ›. Le succès apparaît ainsi parasitaire. Il se superpose au pseudo-art scénique, tel un amas de bagues et de pierres précieuses sur les doigts vulgaires d'un marchand de saucisses » [36].

Ce qui plaide décidément en faveur de la capacité artistique c'est la possibilité de saisir le détail essentiel. Selon Camil Petrescu « le détail caractéristique est le trait qui décide entre l'art et l'imitation grossière. Savoir le découvrir parmi les innombrables détails inutiles, c'est confirmer la valeur de l'ensemble » [37].

Sensible à tout ce qui pourrait contribuer à l'achèvement de l'art théâtral, Camil Petrescu note, avec une certaine amertume, en assistant aux représentations de la troupe de G. Pitoëff, dans la salle de l'Eforie: « En ce qui concerne le décor, nous croyons que tous nos metteurs en scène devraient venir voir qu'il n'est pas nécessaire que les projetteurs découpent des tranches de noir et de lumière. Il est vrai que dans ce cas-là on a un peu trop insisté sur le jeu de lumière, mais toute la beauté du deuxième tableau reposait sur la parfaite harmonie entre le ton de la toile de fond et la lumière d'un clair-obscur fluide et colorié » [38]. Camil Petrescu justifiait les inventions en matière de décor, à condition qu'elles respectent le style de l'époque et de l'ouvrage dramatique monté: « . . . toutes les innovations ne sont pas acceptables. Ainsi, nous croyons que si l'idée du décor multiplié par la scène tournante donne un relief extraordinaire au spectacle, les suppléments qui ne respectent pas le style de l'époque me semblent nuisibles ‹. . . › On ne peut plus concevoir de nos jours que l'on fasse abstraction du style de la pièce » [39].

La mise en discussion des théories de Camil Petrescu concernant le théâtre dans la perspective européenne serait incomplète sans parler du rôle qu'il attribue au public dans la réalisation du fait artistique. Il confère au public la fonction d'arbitre honnête, capable de discerner les valeurs authentiques. Son nom n'a jamais été lié à l'échec d'un texte réussi au point de vue scénique: « Une bonne pièce — écrit le dramaturge roumain — n'a jamais fait four à cause du public » [40]. Et plus loin: « Lorsqu'une pièce, quoique appréciée à la lecture, ne plaît pas au public à la représentation, la faute est aux seuls interprètes » [41]. C'est toujours au public qu'il fait appel pour renforcer en dernière instance le succès, lorsque ce succès est une réalité objective. « Espérons que le grand public

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ratifiera la victoire de la première »[42]. Le ton dubitatif n'est pas déterminé par le scepticisme, mais par les éventuelles machinations tramées par la critique du temps.

La connaissance du théâtre européen dans la création théorique de Camil Petrescu s'avère profonde et multilatérale. Sa thèse de doctorat *Modalitatea estetică a teatrului* (La Modalité esthétique du théâtre) constitue à la fois une tentative de situer les problèmes du théâtre dans le contexte européen et un débat passionné concernant l'évolution de ce phénomène, enregistrée sur le parcours du temps. Le livre se propose une analyse essentielle des étapes les plus importantes, analyse effectuée dans un esprit scientifique où se manifeste aussi une inclination polémique qui met en évidence les mérites mais aussi les limites des différents moments soumis à l'investigation.

Adepte de la totale mise en valeur du texte dramatique dans le spectacle, l'écrivain roumain a toujours milité pour le respect du texte dans l'élaboration d'une représentation. Il découvre l'origine de ce respect dans les premières manifestations de théâtre sur le territoire européen, dans l'ancienne Hellade, cette attitude constituant une tradition rarement contestée. Cependant, ce respect pour le texte ne doit pas avoir un caractère servile (le spectacle perdant en ce cas l'attribut de création collective) mais créateur, soulignant les valeurs humanistes de la pièce. Après le moment Thespis, suivi par l'époque des grands dramaturges Eschyle, Sophocle et Euripide, le théâtre médiéval et celui de la Renaissance représentent les autres étapes décisives pour la configuration du théâtre européen. Le classicisme français ne réussit pas dans ses efforts d'imiter la nature mais s'impose pour avoir réalisé un contenu psychologique. Camil Petrescu insiste particulièrement sur ce moment de l'histoire du théâtre, car il signifie à la fois un stimulant et un obstacle. Stimulant par l'invitation au raisonnement, et obstacle par l'excessive rigueur qui réduit trop souvent l'art de l'acteur à la simple déclamation, en le privant des autres attributs si nécessaires, tels l'intériorisation, le décor, la figuration, la lumière, les accessoires. Près de trois siècles, l'art du théâtre a gardé un caractère académique. La recherche de l'effet est ce qui caractérise le plus souvent le jeu des acteurs, même lorsque sont invoquées des conceptions plus élevées sur l'art, sur le jeu de l'acteur. Ensuite, il analyse la contribution de Diderot et de Garrick dans le renouvellement de cette conception. Dialectiquement parlant, une réaction était probable, et elle survint. Mais la littérature romantique, par ses excès verbaux, par le culte de la tirade antithétique, par la prédilection pour les gestes héroï-pathétiques n'a pas laissé des traces profondes, sa réaction étant condamnée d'avance puisqu'elle combattait un excès par un autre. La réaction naturaliste signifia un appel à la réalité et non seulement un élagage des ornements académiques. Le théâtre de Meiningen occupe une place à part dans ce combat, son existence étant reliée à la plupart des renouvellements ultérieurs rencontrés dans le théâtre européen. « Les valeurs optiques » de la scène, étudiées sous un jour nouveau, l'emploi d'un matériau qui n'appauvrisse pas l'illusion, de groupements plastiques inspirés des tableaux et des bas-reliefs fameux, le tout réalisé au bout de longues répétitions durant lesquelles chaque figurant devait être persuadé de son rôle dans l'ensemble, le jet des lumières et l'assemblage des couleurs ont signifié une véritable réussite dans l'art du théâtre. . . Il n'est pas moins vrai, cependant, qu'à Meiningen on n'appréciait que le décor proprement dit, la participation des acteurs étant intégrée au décor, en tant que valeurs plastiques. La conception de mise en scène apparaît pour la première fois comme une fonction effective, prenant conscience d'elle-même, dans la personne de Ludwig Chronegk. Un excès, dans le sens opposé, apparaît chez les grands acteurs italiens, qui s'efforçaient de représenter avec une exactitude psychologique

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et une ostentation biologique étonnantes les personnages qu'ils interprétaient. Un mérite particulier revient aussi à Antoine, à Stanislavsky et Brahm, pour l'orientation protestataire vis-à-vis de l'académisme pompeux et des exagérations romantiques. Leur art a été voué à l'honnêteté et à la modestie des thèmes choisis, à la vérité des détails, à la nécessité de trouver des points d'appui dans la solidité du réel, qualités diamétralement opposées au grandiose fait de carton et d'imposture, au mensonge déclamatoire. La régie accordait à proprement parler le même soin au décor qu'au jeu des acteurs. Un intérêt de premier ordre est accordé par l'écrivain roumain à la contribution de Gordon Craig, ses théories ayant une fonction de catalyseur dans la vie du théâtre. Une analyse pertinente est consacrée au théâtre d'avant-garde, qui apparaît dans l'ensemble du théâtre européen comme un facteur dynamique, privé toutefois de profondeur. Les références fréquentes aux ouvrages de divers esthéticiens, tout en prouvant ses vastes connaissances dans le domaine, ne servent pas tellement comme arguments supplémentaires à ses propres affirmations, ayant plutôt le rôle de mener le débat vers de nouvelles significations plus riches en substance.

Puisque l'incursion touche à sa fin, il nous faut conclure sur la personnalité de Camil Petrescu en tant que théoricien de l'art théâtral. Sa conception — d'une indiscutable valeur dépassant les frontières de la Roumanie — vise un art théâtral moderne, situé, par ses significations majeures, sous le signe d'une permanente évolution, la seule capable d'assurer la durée, surtout quand il s'agit d'un art considéré éphémère. Les textes choisis témoignent d'une profession de foi qui plaide tant pour la valeur du talent que pour la valeur du travail, tant pour la valeur intellectuelle que pour la valeur morale, l'ensemble étant absolument nécessaire à tout grand créateur.

Nous nous trouvons donc devant une contribution d'une portée peu commune. Le théoricien roumain l'a ajoutée à d'autres contributions de valeur : celles qui l'ont procédée, celles qui lui suivront. Elle constitue en même temps une invitation adressée aux hommes de théâtre pour apporter un nouvel éclat et une durabilité à ce domaine de l'esthétique de l'art.

Notes

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucarest, 1937, p. 28.
[2] *Ibidem*, p. 140.
[3] Idem, *Teze și antiteze*, Bucarest, 1936, p. 330.
[4] Idem, *Opinii și atitudini*, Bucarest, 1962, p. 508.
[5] *Ibidem*, p. 517.
[6] *Ibidem*. p. 326.
[7] *Ibidem*, p. 293.
[8] Idem, *Teze și antiteze*, p.311.
[9] *Ibidem*, p.311—312.
[10] *Ibidem*, p.314.
[11] Idem, *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 152.
[12] Idem, *Teze și antiteze*, p.316.
[13] Idem, *Opinii și atitudini*, p.312.
[14] *Ibidem*, p.327.
[15] *Ibidem*, p. 333—334.
[16] *Ibidem*, p. 335.
[17] *Ibidem*, p.559.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*, p. 560—561.
[20] *Ibidem*, p. 561.
[21] Idem, *Teze și antiteze*, p. 324.
[22] Idem, *Opinii și atitudini*, p. 334.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 364.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*, p. 395—396.
[27] *Ibidem*, p. 399.
[28] *Ibidem*, p. 335.
[29] *Ibidem*, p. 323.
[30] *Ibidem*, p.315.
[31] *Ibidem*, p. 364.
[32] *Ibidem*, p. 401—402.
[33] *Ibidem*, p. 428.
[34] *Ibidem*, p. 301.
[35] *Ibidem*, p. 318.
[36] *Ibidem*, p. 314.
[37] *Ibidem*, p. 319.
[38] *Ibidem*, p. 338—339.
[39] *Ibidem*, p. 427.
[40] Idem, *Teze și antiteze*, p.321.
[41] *Ibidem*, p. 340.
[42] Idem, *Opinii și atitudini*, p. 475.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RADU STANCA—POÈTE ET THÉORICIEN DU THÉÂTRE

Olga Flegont

Le patrimoine de la culture contemporaine du théâtre roumain jouit de l'apport continu, et parfois vivant et abondant en conceptions originales, des contributions théoriques et méthodologiques qui sont l'œuvre des créateurs du spectacle et qui, marquant pas moins de substantiels renouvellements en consonance avec d'autres modalités, méthodologies, théories et systèmes esthétiques du théâtre moderne, conviennent toutefois au climat spirituel des styles plus anciens et devenus historiques, puisent aux vieilles sources du théâtre en pleine métamorphose.

Le caractère spécial de ces contributions et en même temps leur valeur particulière résident dans le fait qu'elles ont été déterminées ou provoquées par la création théâtrale, celle-ci étant la source vivante, initiale, des considérations théoriques, ainsi que le point de départ et de retour de l'idée. Si l'œuvre théâtral entre dans l'histoire et dans le temps et seule sa souvenance subsiste en tant qu'impulsion vers la continuité du sens et des formes d'une culture théâtrale, l'idée écrite nous parvient dans la fraîcheur première de son jaillissement, érigeant autour d'elle tout un univers de pensées, celui de l'homme et des traditions de culture que son œuvre a exprimées et évoquées. Depuis l'étude appliquée jusqu'à la méditation philosophique, depuis la description analytique ou méthodologique de la construction du spectacle jusqu'à l'ordonnance des catégories esthétiques dans un système théâtral, se déroule ainsi un panorama où expérimentations et hypothèses, formules d'art et théories nouvelles quant aux courants et aux écoles sont ajoutées à la tradition autochtone, assimilées et modélées par elle, où des transferts de concepts et des transmutations de modes provenant des sphères de la poétique viennent régénérer et revivifier le théâtre et sa science.

Mais l'aspiration vers le pouvoir de conceptualiser l'art du spectacle, vers la transcription d'un monde vivant, d'un monde d'art, dans une autre notation conventionnelle, dissemblable par nature et appuyée sur d'autres structures logiques, exige, pour se réaliser dans des écrits durables, le noble exercice du discours esthétique; et la conjonction de la force de créer l'œuvre d'art théâtral et de la science d'en sublimer en formules théoriques les processus peut engendrer la contribution authentique, originale et bien souvent fondamentale pour l'histoire contemporaine d'une tradition théâtrale. Créateur et chercheur, poète et théoricien de l'art théâtral, dramaturge et esthéticien, Radu Stanca (1920—1962) a représenté dans la culture contemporaine du théâtre roumain le type même de ce *homo theatricus* complet, tel qu'il se produit quelquefois, redécouvert seulement quand de grands changements survenus dans le théâtre européen s'avèrent avoir été préfigurés aussi ailleurs que là où leur énonciation pouvait être plutôt prévue, par un inconnu faisant preuve de sobriété et de seigneuriale indifférence dans l'apposition de sa signature sur les parchemins de quelques priorités.

Transylvain d'origine, l'écrivain s'est acquis l'armature morale d'une haute formation philosophique et philologique, fin et profond connaisseur des penseurs et des poètes de la « douce France » qu'il a toujours aimée, la sévère et classique érudition de l'école allemande l'apparentant à Tudor Vianu, la lucidité et le pathos du verbe à

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 23–32, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Camil Petrescu sur lequel il écrivait lui-même en le portraiturant: « Esprit avide, intelligence éminente, à insatiabilités autant éthiques que sociales, un protoplasme en perpétuelle et douloureuse recherche de la forme, dénonçant de vieux préjugés et en germant des nouveaux, <. . . > une personnalité de culture ayant de vives résonances dans tous les domaines de l'esprit et des infiltrations substantielles dans toutes les ramifications de la pensée créatrice, <. . . > un artisan de l'écriture dans le sens go ethéen du mot, un esprit responsable de sa création et conscient des fonctions et des intentions de son acte littéraire » [1]. D'ailleurs il a toujours vécu sous le signe fort marqué des traditions historiques de la culture roumaine, parmi les descendants des lettrés patriotes, penché sur l'histoire, dans l'esprit de son temps.

Il a écrit sous le signe de la conception lovinescienne sur la création d'art en tant que forme de vie, mode de la connaissance et de la survivance, modalité des voyages imaginaires dans le temps de l'être et de l'histoire. Il a longtemps vécu à Sibiu, où « le temps fait exception à la règle externe de son déroulement. À Sibiu, le temps est réversible. Il retourne toujours à ce qu'il fut avant. Il revient. Il se regarde toujours lui-même, il se cherche lui-même. C'est un temps bizarre, un temps sous l'empire des ombres. Voilà pourquoi, chaque fois que l'extatique Matei Caragiale, le descendant imaginaire d'une aristocratie inventée, avait besoin de rafraîchir l'illusion, il descendait dans la cité de Sibiu où toutes-puissantes sont les ombres, non pas la réalité. La réalité dessine des contours, les ombres confondent tout. Confondent même la réalité. C'est pourquoi le baron de Brukenthal, Gheorghe Lazăr, I. C. Brătianu, G. Coşbuc, Octavian Goga, Matei Caragiale et tous les autres, chevaliers inconnus, artisans renommés, compagnons laborieux, princesses maladives, sont des ombres qui ne doivent pas t'étonner, ô lecteur, si tu les rencontres dans une de tes promenades vespérales, apparaissant au détour d'une ruelle, d'une niche, du haut d'une marche, auprès d'un mur » [2]. Il a été, à ce que l'on dit, un homme fascinant, plongé dans le monde des livres et du passé, changeant en poésie les choses et les événements qui l'entouraient, ressuscitant les sens cachés dans les anciens précieux symboles des littératures, faisant don aux autres — dans de brillants colloques — de ce qui demeure perdu à jamais comme substance et ne peut être retrouvé que dans la mémoire de ceux qui l'ont connu, ardent, dans la contemporanéité de son temps. Parce qu'il a été vénéré, qu'il a été adoré, vivant intensément à la recherche du temps poétique du théâtre, dans le sillage et sous la paisible lumière d'autres — géants — rois mages qui avaient vécu à la recherche d'une Gétique et de l'espace mioritique. Touché par l'aile de soie noire du corbeau d'Edgar Allan Poe, de « ce *nevermore* — le destin », sachant que le tout ne va pas durer longtemps, il charmait le temps écoulé en l'enfermant, en le gardant dans les cercles magiques de l'amour et de l'éternel retour, temps suspendu aux pointes extrêmes atteintes par le mouvement perpétuel d'un pendule: « aimer, c'est apprendre à mourir » — « vivre, c'est revenir toujours là d'où l'on était parti » [3].

Il a apprivoisé la tristesse, sa métamorphose en catégorie esthétique n'étant plus seulement une sublimation poétique, mais l'acte pathétique qui équilibre le destin; la tristesse « se manifeste par une attitude de refuge intellectuel, d'amère bienveillance, de souffrance renfermée ou refrénée, de sage retraite dans le destin. <. . . > les grandes passions sont sans cesse guettées par des tristesses, parce qu'à leur limite inférieure se trouve toujours la même souche primordiale dont la tristesse est l'affect tensionnel, c'est-à-dire l'équilibre, c'est-à-dire l'unitaire » [4]. Il n'y a rien d'un paradeur, il n'y a rien de morbide ou de précieux dans ces constatations si simples, limpides, lucides, sur le repos dans la tristesse, repos nécessaire, compen-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sant une fatigue trop vive, quand la mélancolie du temps perdu se mue en stimulus poétique.

Il a beaucoup écrit, poésie et théâtre, à personnages irréels, étranges, sinistres, figures symboliques sans clefs évoluant sur de grandioses arrière-plans livresques, à réminiscences d'ancienne nouvelle romantique allemande et de roman anglais médiéval, héros issus d'un folklore imaginaire et d'une histoire qui repose sur des allégories, drames dans lesquels le plan conceptuel absorbe la réalité vécue, humaine ou historique, et l'attrait du déchaînement pathétique crée une autre réalité, incandescente, chatoyante, des métaphores. C'est une vision par excellence poétique, une vision du pathos : « Celui qui devait essayer de réhabiliter la dimension pathétique dans l'art dramatique et de la mise en scène a lui-même été, avant tout, tourmenté par le pathos et, au cas où son œuvre poétique et théâtral nous paraît ne pas apporter des preuves suffisantes, sa critique, théorique et appliquée, vient alors à l'appui de cette caractérisation justement par la situation insolite qu'elle nous propose : une dure apparence de formulations précises et rigoureuses, inflexibles dans leur logique, telle une cuirasse, et un noyau essentiel brûlant, vivant, frémissant, inspiré, assoiffé de haut vol. L'armure cache la réalité vivante du chevalier, rien que flamme et pensée » [5]. Vision du pathos tel un soleil unique, dont le rayon de feu efface et laisse dans l'obscurité tout autre mode d'existence du théâtre.

Commentateur du drame, il redécouvrait et réinventait l'œuvre dans de paradoxales lectures. Il était peut-être lui-même le sujet ingénu du mode de « lecture anachronique ou inadvertante », soumis lui aussi à présent, mais par plénitude et richesse spirituelle, au phénomène de « fausse synchronisation dans les adéquations » avec l'œuvre et avec son intégration dans un plus vaste système théorique de valeurs comparatives, associations, analogies et métaphores, et qui n'est autre chose que la projection de son propre univers poétique. Il dévoile avec une subtile ironie son incompatibilité avec les évanescences de la comédie moderne, mince exercice de style pour celui qui rêvait aux statues de basalte en marche de la tragédie : « L'ancienne comédie de salon, qui tire son origine de la comédie romantique française (Musset), était plutôt une comédie à situations fines, gracieuses, pleines de sous-entendus ayant un léger parfum de madrigal. La comédie de salon moderne, dont le style a été profondément influencé par Pirandello, est plutôt une comédie de caractères que de situation. Assurément, le mode délicat et mélancolique de la comédie de salon (qui lui est propre de par sa genèse) est présent cette fois aussi, mais tandis que dans l'ancienne comédie de salon c'étaient la finesse d'abat-jour des situations, la grâce féminine du quiproquo qui faisaient ressortir ce mode, dans la comédie de salon moderne il découle surtout de la ligne des caractères, des contours de brume, en volutes de fumée indistincte, diffuse, évasive comme un geste vague. Les personnages de la comédie de salon moderne se meuvent sans nécessité absolue, ils réagissent d'une manière inattendue et bien souvent inaccoutumée. <. . . > Tous ces personnages sont une espèce de Hamlets mineurs, ayant des tristesses indicibles, inconsistantes et sans dénouement » [6]. Mais la rencontre avec la grande comédie soulève un tourbillonnement d'associations et renverse de vieilles conventions, et l'univers comique de Caragiale est projeté sur une autre échelle de valeurs comparées, comme dans les cercles de l'enfer dantesque et d'autres rapports, nouveaux, paradoxaux, inattendus sont établis entre les héros des comédies de Molière et les héros de Caragiale, élevés, eux, jusqu'à l'absolu des catégories esthétiques, par une nouvelle convention : « . . . le théâtre de Caragiale n'est pas un théâtre de types, ou, plutôt, n'est pas un théâtre avec des hommes. La comédie de Caragiale est une comédie des situations morales.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ces situations morales ne mettent pas en présence des types d'hommes, ainsi que le fait la comédie de Molière. Cette dernière est une comédie de types psychologiques. La comédie caragialesque est une comédie de types moraux. <. . . > Le théâtre de Molière est un théâtre avec des types d'hommes. Le théâtre de Caragiale est un théâtre avec des types de vices». C'est le théâtre des « abstractions morales » [7]. Dans la vision d'un classique, le monde des comédies de Caragiale et de son époque, les caractères des héros, l'espace et le temps de leur vie dramatique, les variations et les particularités d'espèce et de genre des types se placent étroitement les uns sur les autres comme les écailles d'une armure, s'enroulent en s'assemblant, se soudent dans une colonne de métal, à surface polie, modèle exemplaire pour une « abstraction morale », figure concrète pour une notion ou un système de notions. L'enchantement est pourtant sans bornes quand le poète arrive, avec une secrète et romantique exaltation, à la comédie shakespearienne, où l'espace et le temps dramatiques, déroulés et dilatés avec frénésie sont, à l'inverse, multipliés dans les miroirs tournants du théâtre baroque. Sa force poétique confère à la page un caractère d'anthologie et, contestable ou non dans sa vérité critique, l'intuition du poète la déploie avec magnificence. Il s'agit de *la Mégère apprivoisée:* « Typique pour le baroquisme shakespearien, elle peut être comparée à une fugue musicale, tellement les thèmes (extrêmement variés, polyphoniques) se suivent succinctement secondés les uns par les autres, et tellement ils s'enchaînent avec fureur les uns dans les autres. Auprès de Bach et Rubens, Shakespeare est le représentant le plus caractéristique du style et la circonstance acquiert, justement par la structure de la comédie, un surplus d'argument. Ceci est la désinvolture gracieuse d'un calice trop plein et fort frénétique. La feuillaison ne se produit pas en tendant vers l'unique, vers l'archétype, mais vers le multiple, vers le différencié, de sorte que, chez Shakespeare, l'action ne se développe pas d'un complexe d'événements donnés vers un foyer unique (Molière), mais juste à l'inverse, d'un foyer unique vers l'arête d'un cristal prismatique. Tel un jeu de miroirs angulaires d'un kaléidoscope elle varie, se multiplie, se complique, s'accroît de façon disproportionnée par endroits, engage tout un panoptique, se déploie autour de son propre axe et se précipite dans une résorption finale, dans un dénouement dont les trames enchevêtrées, comme soumises à une machinerie parfaite (demeurée inconnue depuis Shakespeare), s'ajustent tranquillement, transparaissent et dissolvent jusqu'au dilemme le plus insignifiant, l'énigme la plus innocente lancée sur le parcours dramatique d'une plume dont le plaisir baroque d'écrire est ressenti sans détour. Bach est le seul à éprouver aussi un si âpre attrait intérieur pour la multiplicité organique, pour des dépouillements sans limites, pour des effeuillaisons artésiennes. Mais tandis que le compositeur les conçoit dans la transcendance divine, le dramaturge les déclenche sous des impulsions diaboliques. Et les infiltrations souterraines du comique dans le sol des plus tragiques labours de Shakespeare, et non l'inverse, sont une preuve sans appel du baroquisme de celui-là et de la tentation que représente le pittoresque des mouvements et des formes involutées pour le grand homme de théâtre élisabéthain » [8].

Radu Stanca avait la claire vision d'un théâtre de titanesques et incandescentes projections des pensées et des sentiments humains, élevés au rang de mythes et de symboles, *le théâtre poétique*. Évidemment, un théâtre de construction et de structure livresques, un théâtre artificiel, un théâtre théâtral, mais nullement le théâtre des passions, le théâtre sacré, de cérémonial et de rite, et encore moins le théâtre de l'absurde.

C'était une présence singulière dans le panorama du théâtre roumain des années

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1950—1960, et même plus tard. Concentré sur l'évolution de l'école psychologique dans le théâtre européen et sur le dépassement de ses modalités par de monumentales constructions dynamiques de l'intellect, par des concepts incarnés dans des images sous la tension de grandes forces poétiques et tragiques, Radu Stanca s'attardait à faire l'éloge de la lucidité et de son pathos, constant, dans la solitude lumineuse des certitudes découlant d'une vaste culture philosophique, longuement approfondie. Le poète théoricien du théâtre avait imaginé un fastueux retour dans le temps, non pas aux sources primitives, européennes et autochtones, antiques, médiévales ou folkloriques, ou bien vers les formules d'autres cultures et civilisations anciennes, persanes, indiennes, japonaises, mais sur les formes fixes du drame, sur les modes du dramatique, sur les monades de la théâtralité, fermant les horizons des voyages supposés stériles en dehors de l'univers théâtral et lui superposant un autre univers, dominant, unique par l'intensité des métamorphoses qui défont la réalité et la refont dans une pluralité de mondes imaginaires, univers de sollicitation génésique pour le phénomène théâtral, *l'univers poétique*. C'était la vision d'un poète sur le théâtre et d'un esthéticien et philologue sur l'image théâtrale en tant que matérialisation pathétique, imparfaite et impure du modèle poétique, du logos poétique.

Cette vision semble surannée, depuis longtemps abandonnée par les uns et que d'autres estiment ne plus apporter que monotonie et lenteur dans un spectacle moderne. Bien plus, elle ne ferait qu'entraver le flux de vitalité qui aurait dû innonder la scène venant de dehors de son espace d'art délimité et l'ouvrir vers un *theatrum mundi* sans limites, total. Toutefois, le phénomène de la résurrection de vieilles formes d'art, réduites en leurs éléments composants et puis réintégrées et transfigurées en de nouveaux alliages, impurs et remplis d'énergies inconnues, l'action de réordonner ayant lieu sous l'empire d'une *ars poetica nova*, est ressenti comme un mode de continuité de la culture. Et définissant la résurrection de la ballade, Radu Stanca contemple la dialectique de la résurrection des formes dans l'art, dans le théâtre, contemple l'imaginaire dans son histoire pasée et future. Le retour aux modes dramatiques comme aux sources cristallisées de l'image théâtrale représenterait « une nouvelle émancipation qui soulevât contre le néant l'essentiel, contre le chaos la substance » [9].

Aux confins de l'imaginaire, comme une nébuleuse spirale, le théâtre poétique monte au long des époques par une succession indéfinie, imprévue des styles et des modes poétiques, « jeu aux proportions insoupçonnées entre latences et actualisations » rouvrant des horizons infinis, irréductibles, irréversibles, à l'intérieur du phénomène théâtral : « Le principe de l'irréductibilité stylistique, avérant des vertus spéciales dans la méthode analytique appliquée non seulement sur la morphologie de la culture mais aussi sur l'étiologie de celle-ci, considère les styles comme étant des formes suffisantes à elles seules, monades autonomes entre lesquelles il n'existe que des conditionnements réciproques et jamais des liaisons de cause à effet. Une culture n'est donc jamais réductible à un style fondamental qui engendrerait toutes les autres modifications de la culture même ». Une vision structuraliste donc, où des ensembles formels d'éléments et de relations entrent en contacts combinatoires multiples, irréductibles sous l'aspect des styles, une vision moderne sur l'histoire et la philosophie de la culture, influencée par les idées de Georg Simmel sur l'art comme catégorie formelle irréductible, sur la structure fixe des objectivations culturelles devenues indépendantes de la dynamique de l'esprit qui les a créées. Aussi, une attitude ouverte à la critique de la connaissance conventionnelle : « On tente, le plus souvent, d'expliquer les modifications des formes de la culture par quelques-unes des attitudes soi-disant fondamentales de l'es-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prit, d'habitude par un binôme : d'une part l'attitude classique et de l'autre l'attitude romantique. <. . . > L'esprit, toujours le même, adopte périodiquement une de ces deux attitudes devant les problèmes qui se posent à lui ; ou celle classique — quand il se laisse dominer par des formes fermées, d'un équilibre sans discontinuités entre les expressions et les modalités, ou celle romantique — quand, tourmenté, il se laisse maîtriser par un conflit pathétique avec lui-même et avec le monde, d'un grandiose déséquilibre entre les formes et les contenus » [10]. Optant, en matière de philosophie de l'art, pour le principe de l'irréductibilité stylistique, se gardant de se laisser attirer — tels Oswald Spengler ou Leo Frobenius — par le jeu de la réductibilité des styles et des cultures aux formes uniques et typiques, le théoricien reconnaît une liberté entière au jeu des styles en tant qu'expression de variées attitudes spirituelles et du hasard. Néanmoins, se rabattant plus tard sur les incompatibilités cachées de la théorie du théâtre et du spectacle, le poète soumit les formes stylistiques plurivalentes du mode poétique à une attitude spirituelle unique : le pathos. Ainsi donc, par ce choix final, la dichotomie refoulée *classique-romantique* revint, comme jeu d'une vieille convention fondamentale, et c'est justement contemplés à travers sa lentille que les sombres, pathétiques symboles, nocturnes et lunaires, du poète ne paraissent plus artificieusement géminés aux formes logiques claires, équilibrées, solaires du penseur. Classique en sa structure, sa forme et son style, l'univers théâtral et poétique de Radu Stanca était hanté par le « soleil romantique » tel que l'avait imaginé George Călinescu : « Nous dirions en termes astronomiques : le classique est un solaire, le romantique est un lunaire. L'heure classique c'est en plein midi, l'heure romantique c'est à minuit sonné. Il est impossible d'attendre Ulysse, enveloppé dans la mante, au milieu de la nuit, dans l'ombre d'un temple dorique sicilien. Les romantiques, il est vrai, ont chanté eux aussi le soleil, depuis Ossian-Macpherson. Toutefois, le soleil classique est personnifié, et le soleil romantique minéral, embrasé, dispensant une lumière lacérante, cruelle, comme dans la poésie espagnole, ou bien éteint, dans les visions eschatologiques septentrionales » [11].

Lorsque la psychanalyse et la séméiotique envahissaient le théâtre, lorsque le spectacle sondait le tréfonds des instincts biologiques ou les contrées arides des catégories philosophiques, lorsque les créateurs du spectacle ouvraient au nom de la vérité humaine les fosses aux monstres de Jérôme Bosch ou étayaient des mondes de convention dans lesquels la parole devient pur son et se perd, il s'agit de savoir où se trouvait-il alors le théâtre que Radu Stanca imaginât ? Le théâtre vitrail illuminé d'une noble et intense beauté, dans lequel les lueurs miroitantes ou la lumière, aussi étincelante qu'elle soit, aussi loin et profondément fulgurante, du pathos romantique est continuellement rappelée comme un faucon affaité, « renfermée ou refrénée » dans les résilles de plomb du dessin classique qui lui confère de la permanence et de l'équilibre, et diffère son oubli ? Il serait peut-être surprenant, non pas dans le passé, mais dans le temps à venir lorsque, ainsi que le pense Fernando Arrabal, « triompheront l'imaginaire et le lyrisme », lorsque ceux qui jadis furent les visionnaires du théâtre pur, « les paladins du théâtre du geste, du nu, du silence ou de la dérision », reviendront vers « un théâtre de l'imaginaire où éclate le lyrisme du verbe ». Alors, le poète inconnu qui attendait la résurrection du théâtre poétique et qui avait essayé, prématurément, de la cristalliser dans des concepts et de la réaliser par le pathos, lui, qui avait distingué un passé d'un déclin, sera reconnu, peut-être, comme étant l'un des précurseurs lointains.

Le grand dessein poursuivi tout au long de son œuvre d'essayiste et resté inachevé

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fut la structuration d'une esthétique du théâtre poétique. Art synthétique, syncrétique, art des alliages impurs, imaginé et réalisé comme œuvre vivante, unique, libre, par une déesse, la poésie, et exalté par un démon, le même depuis toujours, du poète et de son théâtre poétique, le pathos, voilà le phénomène. Et ce qui le détermine et le singularise, depuis le noyau génétique jusqu'aux formes variées, multiples de son évolution, c'est le système de symboles dont seule la connaissance pourrait inciter et entraîner, pourrait ouvrir des voies d'accès vers l'élaboration d'une vraie esthétique du théâtre. Une esthétique qui ne considère l'œuvre « que sous la perspective de ses propres structures, structures qui existent en dehors du créateur et en dehors du contemplateur ». Comme esthétique des activités spirituelles de création et de contemplation, l'esthétique psychologique du XIXe siècle, esthétique de l'activité créatrice ou de l'activité contemplative, est estimée identique à une psychologie de la création ou de la contemplation. Or, pour Radu Stanca les aspects spécifiques du phénomène d'art « ne peuvent jamais être retrouvés dans les activités spirituelles qui resteront toujours l'apanage de la psychologie, mais dans les actes, c'est-à-dire dans les activités spirituelles immédiatement reliées à la matérialité de l'expression » [12]. On reconnaît les pensées de Paul Valéry sur l'œuvre de l'esprit qui n'existe qu'en acte. Même si, ultérieurement, elle s'arrêtera à l'un des modes existentiels du théâtre, à *une poétique* ontologique, cette vision de l'œuvre d'art théâtral en tant que structure objective constitue la thèse qui est à l'origine de toutes les variations d'aspect particulier. Toujours est-il que la nature psychologique de la création théâtrale étant inéluctable, comprise dans l'acte même de la matérialisation expressive, la psychologie demeure le mode propre, immanent, de la recherche de l'œuvre théâtrale en tant que processus, de sorte que le retour en dépit de la volonté vers l'esprit de l'esthétique psychologique de l'école allemande sera de toute façon inévitable.

Radu Stanca avait abordé le théâtre en homme de lettres, chercheur passionné des coordonnées intellectuelles, logiques, historiques et esthétiques du phénomène théâtral ; en peu de temps il pénétra dans l'univers vivant du théâtre, créateur du spectacle théâtral, lorsque les choses connues et détachées dans leur ordre théorique, universitaire, sont disloquées et leur substance révélée au contact avec la réalité. À l'instar des philosophes de l'antiquité qui concevaient le cosmos sous la forme d'un corps composé d'éléments minéraux, lourds, inertes, l'eau, l'air et la terre, animés par l'élément primordial, le feu-flamme vivante, source d'énergie qui vivifie et métamorphose, Radu Stanca divise l'univers théâtral en quatre composantes essentielles, dont le drame est *la force poétique* primordiale. La série des quatre éléments et quatre valeurs correspondantes est composée de catégories fondamentales : 1. l'élément poétique (le drame), 2. l'élément chorégraphique (l'acteur), 3. l'élément musical (l'unité de la mise en scène) et 4. l'élément public (les spectateurs) ; les valeurs appartenant à l'essence du théâtre, sans cesse en jeu, « se dominent d'une manière intermittente, s'attirent séparément, se disjoignent contrariées, se trouvent dans une continue tension » [13]. Plus tard, pour l'écrivain devenu créateur du spectacle, les quatre éléments-notions deviennent quatre éléments-facteurs : le poète, l'acteur, le metteur en scène, le public, tandis que le jeu dialectique des quatre valeurs est déterminé, harmonisé ou démantelé, maîtrisé et déchaîné par le metteur en scène. Le poète metteur en scène contemplait ainsi de l'intérieur, du centre de l'œuvre, les mécanismes du spectacle théâtral.

Il a redécouvert la dimension poétique du spectacle théâtral dans le phénomène de superposition et d'interpénétration du théâtre et de la littérature — systèmes structuraux, ayant chacun d'autres origines et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

étant de nature différente — en contact non seulement dans le champ de force de la scène, mais aussi dans le processus de l'élaboration théorique et esthétique. Le phénomène des transmutations de modes du domaine de la littérature dans celui du théâtre a son équivalent dans le phénomène des transferts de concepts, dans celui de leur transmission du domaine de l'esthétique littéraire et de leur réception par l'esthétique théâtrale: « S'agit-il seulement, dans cet emprunt, d'un simple transfert de langage scientifique? Ce transfert ne serait-il pas un peu plus qu'un simple crédit terminologique assez fréquent dans la science des arts? Ne représenterait-il pas un mouvement de structure; ne traduit-il pas, en langage, un fait fondamental pour l'œuvre de création du spectacle? Bref, ne représente-t-il pas le transfert, du poète au metteur en scène, des instruments mêmes de la création?». C'est là une prémisse pour l'éclaircissement des liens de parenté qui existent entre l'œuvre dramatique et le spectacle théâtral: le créateur du spectacle découvre *la nature poétique* de son art, son *origine poétique*, dans « la capacité de la poésie de *se théâtraliser*» [14]. La source même de la théâtralité est contenue, comme une promesse au style et à l'authenticité du spectacle, dans l'œuvre poétique, dans les valences poétiques du drame. Les sphères de la poésie et du théâtre se confondent, le spectacle devient la métaphore d'une métaphore. Le retour à la « vraie substance de l'art du spectacle: *le théâtral*» est conçu comme une immersion dans l'univers poétique du drame, générateur du pathos scénique; quant au metteur en scène, « il doit se résigner à ce qui constitue la beauté de cet art: son anonymat. L'absence d'une matérialité palpable de ses instruments de création confère à son art un surplus de dignité et le situe au carrefour du concret de la création artistique et de l'abstrait de la conception artistique» [15], conclut Radu Stanca, tirant sa grande révérence à l'acteur, le protagoniste, le voyant héros du théâtre poétique.

« L'essence de l'art de l'acteur est le pathos». Sous l'étoile de ce signe et mode poétique, le théoricien poète entreprend l'investigation des processus psychologiques exacerbés, poussés au paroxysme, sur lesquelles s'appuie la création d'art, astreint à présent, dans ses recherches, à se tourner vers « la science de l'esprit» de Wilhelm Dilthey, vers la psychologie, à recourir lui aussi aux instruments avec lesquels l'esthétique psychologique du XIXe siècle avait armé la moderne *Theaterwissenschaft* du XXe siècle. Il n'y a que le pathos tout seul qui emplisse totalement l'espace et le temps des métamorphoses spirituelles de l'acteur. Donc, « en perspective philosophique, le pathos est la capacité psychique d'un être humain de vivre avec toute l'intensité un sentiment, de se concentrer, avec toute sa diversité intérieure, dans un affect. <. . . > Tous les autres compartiments de l'âme déversent leurs énergies dans le pathos, comme des eaux de roche dans une immense turbine, pour qu'ainsi l'âme, qui a une vie tellement divisée, éparpillée, dispersée, puisse la coordonner pour un instant en son entier et la concentrer dans le vécu exhaustif d'un seul sentiment, d'un seul affect. . .». Cette participation affective intense, bouleversante, aux souffrances et aux joies d'autrui ou aux siennes, imaginaires ou réelles, est un acte d'exception, « un supplice profond des structures» [16]. De même que chez Tudor Vianu, dans son *Esthétique* où la fantaisie créatrice, en tant que force vitale, détermine des états de grâce exprimés par « des totalités simultanées d'images interpénétrées», non pas « des séries d'images, mais des entiers organiques», non pas des strates successives, mais « des concrétions d'images, trempées dans le brasier d'une émotion centrale» [17], dans la vision sur le théâtre de Radu Stanca « le polypier d'images» de Taine est transformé en un torrent dont les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

myriades de molécules d'eau sont comprimées avec une force gigantesque dans la durée d'un instant, la synchronie d'exception de la vie de l'esprit étant déclenchée par *le pathos*, dans son sens primaire, hellénique, de souffrance et de malheur, de maladie de l'âme, πάθος. Si les thèses classiques sur la psychologie et l'esthétique de la création théâtrale ont constitué le point de départ de ses recherches sur la nature de l'art dramatique, seule la méditation concentrée, engendrée par le sujet vivant conduisit Radu Stanca à une nouvelle formule synthétique sur l'art de l'acteur, par laquelle le paradoxe de Diderot semblât pour toujours enfermé dans l'histoire : « Le sens de la notion de sensibilité de l'acteur a été inversé et, au lieu d'entendre par sensibilité la puissance de créer des sentiments, elle a été comprise comme étant la force d'avoir des sentiments » [18]. Il y a un quart de siècle, Tudor Vianu avait donné une réplique moderne à la classique antinomie *sentiment-lucidité*, introduite par le siècle des lumières dans la théorie de l'art dramatique : « L'alternative sentiment-lucidité est réelle alors seulement si son premier facteur est compris comme sentiment vrai... L'alternative se dissipe toutefois si nous précisons que le seul sentiment dont on puisse parler dans le cas de l'acteur est un sentiment purement d'attitude et capable, d'une manière naturelle, de s'associer aux orientations de l'intelligence » [19]. De notre temps, par des observations pertinentes, par de subtiles et inédites différenciations de substance, Radu Stanca venait de formuler un nouveau, original paradoxe sur le comédien : « il est bien plus douloureux de vivre un grand chagrin, de sorte qu'il arrive à être exprimé, que de l'avoir de façon réelle. Dans la perte même d'un être cher il existe de nombreux instants de détente intérieure, de repos de la douleur, soit lorsque l'attention se disperse, soit lorsque intervient la conscience de l'inévitable. Dans *le vécu pathétique* d'une semblable douleur il n'y a pas de moments de détente, tout l'organisme en est saisi, y est engagé. C'est pour cette raison que la nature crée, probablement, là aussi un équilibre : à ceux qui ont vraiment un sentiment, elle ne demande pas de le vivre avec un feu dévorant, dans toute sa plénitude, sans relaxations, tandis qu'à ceux qui le vivent de cette manière, aux acteurs, elle laisse la liberté de ne pas l'avoir en fait » [20].

Ses recherches sont des actes de culture humaniste, les recherches d'un moraliste de son époque et non pas d'un esprit chercheur en soi. Le tragique fut l'étoile polaire de la vie et de la pensée de Radu Stanca, et la résurrection du tragique dans un monde nouveau, lucide et éprouvé — sa révélation : « Trop grands ont été les événements vécus par l'humanité au cours des deux dernières décennies, trop terribles les affrontements des forces et colossaux les désengagements, les affranchissements de sous la domination de ces forces, pour que l'homme de théâtre qui a contemplé un spectacle aussi grandiose sur la scène de l'histoire mondiale puisse encore se contenter du drame ‹ . . . ›. Ni le jeu de l'acteur, réduit à des subtilités psychologiques ou à des tons moyens de finesses intérieures, ne satisfait plus l'homme qui a écouté la voix tonnante des héros d'une époque grandiose. Et alors il est compréhensible que l'orientation vers un théâtre de dimensions monumentales, compatibles avec l'homme nouveau, rencontre sur le chemin de ses recherches des formes de théâtre appropriées, comme, par exemple, la tragédie. Les drames intimes, même sondés avec la plus grande perspicacité, ne représentent plus que des documents. Le spectacle spirituel de quelque héros solitaire n'intéresse plus, à moins qu'il puisse devenir celui de *tous* — c'est-à-dire s'il peut être rempli de significations sociales. Et nous disons sociales dans le sens le plus large du mot — dans le sens de *monde entier*, d'*universel*, d'*humanité* ». La résurrection d'un vieux mode théâtral s'est produite par le renversement du sens

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

originaire: « Le héros tragique est un clairvoyant et cette clairvoyance le remplit d'une fierté, celle du vainqueur »[21]. Dans cette vision du tragique absolu, l'alternative du grotesque n'existe plus. La catégorie aristotélicienne de *catharsis* est remplacée par celle de la condition humaine, dans le sens du triomphe tragique qu'engage la délivrance du temps historique pour un temps supérieur, humain.

Le pathos tragique est devenu le pathos de la conscience.

Notes

[1] RADU STANCA, *Camil Petrescu*, in « Naţiunea română » (Sibiu), II (nouvelle série), 1945, n° 10.

[2] RADU STANCA, *Sibiu, cetatea umbrelor. Mic ghid literar pentru un călător imaginar*, in *România nouă* (Cluj—Sibiu), XII, 1944, n° 88.

[3] RADU STANCA, *Însemnări mici din viaţa mare a unuia Edgar Allan Poe sau marginalii pentru un oarecare destin; spicuiri dintr-o intimplare îndepărtată sau, dacă vreţi, cîteva nimicuri inutile pentru oameni ...*, in *Ţară nouă* (Cluj), I, 1939, n° 4.

[4] RADU STANCA, *Ceva despre tristeţe*, in *Universul literar* (Bucarest), 1942, n° 42.

[5] MIRCEA TOMUŞ, *Eseistica lui Radu Stanca*, introduction pour le volume posthume: Radu Stanca, *Acvariu*, Cluj, 1971, p. 5.

[6] RADU STANCA, *Mihail Sebastian: « Teatru »*, in *România viitoare* (Sibiu), IV, 1947, n° 135 (737).

[7] RADU STANCA, *Recitind pe Caragiale*, in *România viitoare* (Sibiu), IV, 1947, n° 142 (744).

[8] RADU STANCA, *« Femeia îndărătnică ». Comedie în 5 acte de Shakespeare*, in *Naţiunea română* (Sibiu), II (nouvelle série), 1945, n° 12.

[9] RADU STANCA, *Resurecţia baladei*, in *Revista Cercului Literar* (Sibiu), I, 1945, n° 5, p. 58.

[10] RADU STANCA, *Ireductibilitate stilistică*, in *Revista Cercului Literar* (Sibiu), I, 1945, n° 2, p. 38—41.

[11] GEORGE CĂLINESCU, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucarest, 1946, p.25.

[12] RADU STANCA, *Problema cititului. Contribuţii la estetica fenomenului literar*, in *Transilvania* (Sibiu), LXXIV, 1943, n°s 3—4, p. 239—240.

[13] RADU STANCA, *Despre teatrul literar*, in *Revista Cercului Literar* (Sibiu), I, 1945, n° 1, 61—62.

[14] RADU STANCA, *Metafora în arta regiei*, in *Tribuna* (Cluj), I, 1957, n° 8.

[15] RADU STANCA, *« Reteatralizarea » teatrului*, in *Teatrul*, (Bucarest), I, 1956, n° 4, p. 52, 56.

[16] RADU STANCA, *Interiorizare şi exteriorizare în jocul actorului*, in *Tribuna* (Cluj), I, 1957, n° 29.

[17] TUDOR VIANU, *Estetica*, Bucarest, 1939, p. 303—304.

[18] RADU STANCA, *op. cit.*

[19] TUDOR VIANU, *Arta actorului*, Bucarest <1932>, p. 65.

[20] RADU STANCA, *op. cit.*

[21] RADU STANCA, *Tragedia şi modalitatea ei scenică în perspectiva actualităţii*, <Sibiu, 1960>, parution posthume, in *Tribuna* (Cluj), XI, 1967, n° 1 (518).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE DRAME HISTORIQUE. ARGUMENT ET PRINCIPE

Valentin Silvestru

Si la dramaturgie roumaine des classes cultivées a une existence qui ne dépasse pas deux siècles approximativement, on peut dire que le sol béni de notre pays a fourni, néanmoins, à la dramaturgie mondiale, depuis les temps les plus reculés, des idées, des faits et des personnages brillants. En considérant les dialogues de Platon comme un scénario géant et éclatant pour une grande cérémonie, un grand banquet des idées et en jettant un regard sur l'un de ces dialogues, *Charmides*, nous verrons que Socrate parle avec une chaleur particulière à son jeune interlocuteur de Zamolxys, fameux médecin et dieu thrace, qui soignait les âmes partant du principe — différent de celui des Hellènes — que lorsque le corps est malade il faut chercher la cause de la maladie dans l'âme ; si l'âme est malade, elle ne peut être guérie qu'avec des incantations et les incantations ne sont guère autre chose que la poésie et la sagesse du monde, qui guérissent toujours. Dans une vieille tragédie attribuée à Euripide, *Rhesus*, le personnage titulaire de la pièce est un roi et dieu thrace ; sa remarquable noblesse de caractère, sa beauté et sa distinction font qu'il s'impose auprès des Troyens, qui le considèrent comme le plus important parmi tous ceux qui, répondant à leur appel, sont accourus pour les défendre. La description du camp thrace est impressionnante en ce qui concerne la discipline, la confiance dans leur chef et, surtout, leur foi dans la victoire et l'immortalité. Dans une autre pièce ancienne, tout aussi peu connue chez nous, de Lope de Vega, *Le Miraculeux prince transylvain*, le pays compris entre les montagnes est décrit avec beaucoup de poésie. Malheureusement, à la suite d'une grave erreur d'information, des exploits éclatants de Michel le Brave sont attribués au médiocre Sigismond Bathory. Cependant il est certain que c'est la bravoure de Michel, son courage d'avoir raisonné avec tant de perspicacité historique, qui ont influencé, fût-ce dans cette modalité indirecte et déviée au point de vue documentaire, une intelligence aussi éclairée que celle de l'écrivain espagnol. Deux comédies de la Renaissance anglaise font mention d'un prince de Moldavie, de sa fille et son épouse, qui sont venus à la cour anglaise. Il s'agit de *La Femme silencieuse*, de Ben Jonson, et *Le Chevalier du pilon ardent*, de Beaumont et Flechter, dont toute une scène se passait dans la salle même du palais du roi de Moldavie. La fille de ce roi porte le nom, d'une résonance plutôt exotique de Pompiona. Les critiques anglais et roumains qui se sont penchés sur ces textes n'ont pas pu découvrir s'ils avaient eu une source documentaire réelle. Un professeur de Jassy, I.Botez, au bout d'un long travail dans les archives, a fourni l'information exacte. Il a pu établir qu'il s'agissait de l'écho du séjour en Angleterre de Ştefan Bogdan, petit-fils de Petru Rareş, fils de Iancu Sas qui, en 1601, s'était présenté à la cour de la reine Elisabeth, sollicitant une lettre de recommandation pour le sultan afin que ses droits au trône lui soient reconnus. N'ayant pas réussi, il y revint et séjourna plus longuement à la cour de James Ier, où il a été, probablement, connu aussi par les dramaturges cités.

Dès qu'une dramaturgie roumaine, dans le sens moderne du terme, est apparue, elle s'est orientée vers les thèmes historiques, étudiant l'histoire afin d'en révéler les significations présentes. L'art développe

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 33–36, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et ennoblit la conscience de soi de l'homme, le théâtre historique est parmi les facteurs qui ennoblissent et développent la conscience de soi d'une nation. C'est aussi la raison pour laquelle il acquiert aujourd'hui une telle importance.

Le théâtre historique roumain a renfermé les figures des chefs les plus proéminants, les moments révolutionnaires cardinaux. Notre théâtre a entouré d'une auréole de poème des figures qui ne se trouvaient pas au premier plan de l'histoire. Il n'existaient que peu de relations sur Despot Eraclit, obscur prince médiéval, lorsque le poète Bolintineanu s'est penché sur ce héros. Un dramaturge, aujourd'hui oublié, mais qui a néanmoins quelque mérite, N. Scurtescu, et plus tard Vasile Alecsandri, avec son admirable drame romantique *Despot-Vodă*, en ont fait un personnage littéraire captivant. La même chose est arrivée avec *Gaspar Grazziani*, figure épisodique de l'histoire réelle, immortalisée par le dramaturge Ion Slavici.

La dramaturgie historique a projeté le peuple tout entier dans des mythes. Un mythe d'une grande force et concentration, comme, par exemple, Manole, ce tragique constructeur, revient en permanence dans notre littérature, par la plume de Iorga ou celles de Victor Eftimiu ou Adrian Maniu. Le théâtre historique a conféré une aura légendaire à des martyrs tels Michel le Brave, Horia, Tudor Vladimirescu, Bălcescu. Il a élevé sur le piédestal de la scène des figures qui n'avaient pas été englobées jusqu'alors dans la littérature, comme l'a été celle de Vlaicu Vodă ou comme cela est arrivé à un moment donné avec un personnage aussi rapproché de Bălcescu pendant la révolution de 1848 que Al. Golescu-Arăpilă.

Nous pourrions dire qu'entre l'histoire et le théâtre, entre l'histoire et la littérature, entre l'histoire et les arts, il y a une osmose, un entrecroisement d'une extrême subtilité. Parfois, l'histoire rétablit la vérité de l'art. Lorsqu'il a écrit la pièce *Petru Rareş* (Pierre Rareş) au XIXe siècle, Gheorghe Asachi a trouvé assez peu d'informations sur ce voïvode. Lorsque, plus tard, Delavrancea a crée *Luceafărul* (L'Étoile du matin), au début du XXe siècle, il s'est appuyé, évidemment, sur une information plus riche, mais non exhaustive. Horia Lovinescu, pour son *Petru Rareş*, ouvrage historique roumain substantiel et avec une orientation moderne, a eu à sa disposition une documentation plus complexe et, naturellement, un point de vue beaucoup plus élargi. Et pourtant, lui non plus n'a pas pu connaître en entier l'importante collection de documents, parfois inédite, publiée dans le premier volume de l'édition *Călători străini în ţările române* (Voyageurs étrangers dans les pays roumains), parue en 1968. On trouve là un matériel impressionnant, troublant même, au sujet de la politique et de la diplomatie européenne menée par le voïvode roumain. On peut y lire des lettres secrètes, des rapports signés par le conseiller des Habsbourg Georg Reicherstorffer, par le militaire russe Ivan Peresvetov, par Nikolai Iskritzki, commandant de Kamenetz, par l'agent impérial Michael Posgay, par le commes des Saxons Marc Pemfflinger, par Francesco della Valle, de Padoue, ainsi que par bien d'autres, contenant des données auxquelles Horia Lovinescu se référait, en essence, avant même de les connaître, avec l'intuition de l'écrivain roumain qui sait découvrir les lignes générales de la personnalité dans le contexte général de l'époque. Dans ces lettres confidentielles, dans ces minutes de conversations secrètes avec Petru Rareş, on peut remarquer, par exemple, l'importance accordée par Charles Quint à l'alliance avec Petru Rareş et ce que représentait pour la politique de ce grand empereur l'adhésion du voïvode de Moldavie. De certaines lettres on peut se rendre compte combien extraordinaire était la puissance économique de Petru Rareş, seul en Europe, en ce moment, auquel pouvait s'adresser l'indigent comte Joachim de Brandenbourg pour emprunter non

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

moins de 100 000 florins d'or en argent comptant. Lorsque, au cours du spectacle *Petru Rareş*, on a pu voir dans une scène — très bien jouée — le voïvode s'entretenir (pendant le sommeil) avec Charles Quint, quelques historiens, d'ailleurs de bonne foi, et quelques critiques, de bonne foi également, ont fait la remarque que cette scène était imaginé de toutes pièces et ne saurait être vraisemblable. Voici, cependant, des documents qui donnent raison à l'auteur; il est probable que la publication d'autres documents justifiera encore davantage sa vision.

Le cas est pareil avec la pièce *Viforul*, (La Tourmente), de Delavrancea, qui a pour héros Ştefăniţă-Vodă (XVIe siècle). Bien des années auparavant, Marietta Sadova, metteur en scène de prestige, avait monté la pièce à Cluj-Napoca cherchant à justifier en quelque sorte la politique de Ştefăniţă et jetant un doute sur les actions de Luca Arbore, naturellement sans diminuer en rien son esprit de prévoyance, sa sagesse et son bon sens. Cette attitude critique du spectacle avait aussi provoqué des réactions négatives. Plus près de nous, un jeune metteur en scène a repris l'idée (à Timişoara) et a été, à son tour, acueilli avec des doutes. Néanmoins, il suffit de consulter ce que des historiens ont écrit au sujet du voïvode Ştefăniţă et de sa politique, reproduisant des documents et reprenant les considérations de Xenopol concernant cette époque, pour se rendre à l'évidence que Ştefăniţă représentait l'aile progressiste de la politique de Moldavie, cependant que Luca Arbore était le chef de la faction des boyards qui s'acharnaient à maintenir les privilèges féodaux. Ştefăniţă s'était proposé de continuer la centralisation de l'Etat, suivant par là la véritable politique d'Étienne le Grand. Évidemment, les historiens peuvent garder encore des réserves au sujet de cette vision. Le fait demeure pourtant vrai que, parfois, l'histoire donne raison à l'art.

A son tour, l'art reconsidère et donne de nouvelles interprétations aux faits historiques, grâce à cet entrelacs que nous avons déjà mentionné. Arrêtons-nous à trois pièces historiques, très représentatives en tout point: *Procesul Horia* (Le Procès Horia), de Al. Voitin, *Zodia Taurului* (Le Signe du Taureau), de Mihnea Gheorghiu, *Săptămîna patimilor* (La Semaine de la Passion), de Paul Anghel. Toutes les trois très intéressantes sous le rapport de la perspective historique et, naturellement, remarquables sous le rapport de la modalité artistique. Ce qui se passe dans ces pièces c'est précisément une nouvelle interprétation de l'histoire, une projection sur un écran européen et mondial, des processus historiques aux époques respectives. On y fait, d'une manière admirable, les portraits des héros vus comme des hommes qui ont pensé sur un plan très vaste tout en concevant leurs actions selon un point de vue local. En défendant leur peuple et leur sol, ils ont essayé, par un système d'alliances, par une diffusion tenace de leurs idées, par des émissaires directs, de démontrer la légitimité de leur lutte.

Hasdeu, l'un des auteurs roumains les plus modernes, qui a ouvert, en quelque sorte, la série des grandes pièces historiques, fait, dans la préface de sa remarquable pièce *Răposatul postelnic*, la suivante affirmation: « Ma tragédie est historique en ce sens qu'elle présente le caractère politique et moral d'une époque ». C'est ce que sont en train de faire de nos jours les meilleurs parmi nos auteurs. Ils évoquent l'histoire pour en extraire sa problématique, pour la politiser, pour lui donner un sens actuel.

Disposant donc d'un patrimoine aussi riche en ce qui concerne le théâtre historique (contrairement à ce qu'en pensent certains critiques et historiens de la littérature), il est de notre devoir de maintenir cette dramaturgie dans le répertoire permanent, de continuer à l'explorer, de l'introduire, avec fantaisie et en un esprit moderne, dans le circuit vivant de la scène, afin que les gens participent aux spectacles non seulement pour leur caractère histo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rique, non seulement parce qu'ils sont évocateurs et qu'ils ont une aura légendaire, mais parce qu'ils leurs donnent une satisfaction conforme à leur sensibilité et à leur mentalité d'aujourd'hui. Possédant un grand nombre de pièces, nous sommes devenus en quelque sorte prodigues. On fait un énorme gaspillage de dramaturgie, la preuve en est qu'il y a encore des drames qui n'ont pas été joués, de Hasdeu, Macedonski, Camil Petrescu, G.M. Zamfirescu, Adrian Maniu, Ion Luca, Eusebiu Camilar et bien d'autres. Il y en a qui n'ont pas encore été publiés. Il y a, ensuite, des fragments admirables, qui pourraient être réunis en un spectacle à caractère historique. De pareils fragments nous ont été légués par Davila, Duiliu Zamfirescu, Vlahuţă, Odobescu et par notre grand poète Eminescu. Tout récemment, pour commémorer un siècle depuis que Eminescu a commencé à écrire du théâtre, on a porté sur la scène des fragments dramatiques lui appartenant. D'aucuns s'y sont opposés, se demandant si, du moment que leur auteur n'a pas achevé son œuvre, nous sommes en droit de mettre en scène un ouvrage aussi fragmentaire. Pourtant, cette question n'a pas été formulée lorsqu'on a jouée la pièce de Georg Büchner, *La Mort de Danton*, qui est inachevée ainsi qu'il est admis dans le cahier-programme du théâtre qui l'a mise en scène. On l'a jouée, malgré cela, parce qu'elle présentait une importance aussi bien historique-littéraire que historique-théâtrale. De même, on joue *Don Juan*, une pénétrante pièce politique de Byron, qui n'est ni achevée, ni constituée, qui n'offre pas un matériel cohérent pour un spectacle, et qui, néanmoins, est représentée sur de nombreuses scènes à travers le monde. Alors pourquoi ne pas jouer ces morceaux extraordinaires de l'héritage laissé par Eminescu? Une réponse positive nous a été donnée, il y a peu de cela, à Botoşani, où l'apparition sur scène du poème dramatique *Decebal*, de Eminescu, a produit une profonde émotion et où on a pu se rendre compte qu'en dépit des quelques interruptions dans le déploiement de l'action, nous avons à faire là à une pièce dans la véritable acception du terme.

Il nous reste beaucoup à faire dans ce domaine. Le théâtre historique représente une colonne monumentale de notre édifice culturel: la base de cette colonne est dans nos cœurs.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RÉFLEXIONS SUR LA MISE EN SCÈNE DES COMÉDIES DE I. L. CARAGIALE ET MIHAIL SEBASTIAN

Valeriu Moisescu

Je ne crains pas de reprendre certaines de mes mises en scène, en abordant chaque fois le travail avec le sentiment que je me trouve devant un spectacle inédit. Mais lorsque je relis, après une période de temps, un grand classique, tel Caragiale, j'ai la sensation de pénétrer dans un monde que je découvre alors, sur place, suivant un itinéraire jamais encore parcouru et ayant la révélation d'un univers constitué de signes et d'images dont je déchiffre pour la première fois le sens. En ces cas là se pose avec plus ou moins de naturel, une question : lequel est le vrai Caragiale, celui que je connais ou celui que je découvre ?

L'œuvre de ce grand dramaturge (sa vocation pour la dramaturgie perce à travers chaque page qu'il a écrite, qu'il s'agisse de nouvelles, de récits ou de vers) est perpétuellement ouverte et apte à engendrer un grand dialogue avec le temps. Ce dialogue a lieu entre Caragiale et l'histoire, entre Caragiale et la suite des générations de lecteurs et de spectateurs qui se succèdent. Et cela grâce, évidemment, au fait que son œuvre entière dépasse la valeur d'un ample document ayant trait à une époque révolue, et atteint par sa substance les zones de la pensée philosophique. L'œuvre de Caragiale ne nous parle pas seulement des représentants d'une certaine société, mais aussi du destin, de la structure, la mentalité de cette société. Nous n'y trouvons pas seulement une description de la bourgeoisie à des degrés de développement différents, mais la représentation de la notion même de *bourgeois*.

Le caractère complexe du déchiffrement et de la traduction en images scéniques, de l'univers de Caragiale m'a déterminé de reprendre, sur le parcours de mon activité de metteur en scène, l'un des chefs-d'œuvre de ce dramaturge génial. Il s'agit de la pièce *D'ale carnavalului* (Scènes de carnaval), que j'ai montée plusieurs fois, chaque version ayant pour moi le caractère d'une expérimentation.

Ma tentative d'élargir l'aire de la satire de Caragiale transgressant son cadre et son adresse historiques concrets (après avoir réalisé en 1957, sur la scène du Théâtre de Galaţi, un spectacle avec *D'ale carnavalului*, considéré novateur à l'époque) s'avéra plus prégnante en 1962, sur la scène du théâtre de Ploieşti, lorsque exagérant les traits des personnages, le geste, la parole, l'action, j'ai voulu obtenir une dimension essentielle de l'esprit et de la mentalité petit bourgeoise, considérant avec un écart voulu la vie de la bourgeoisie de la fin du XIXe siècle et me proposant de la représenter comme un carnaval effréné et grotesque, bigarré et artificieux.

Où et comment apparaît-elle cette vie, dans *D'ale carnavalului* ?

La pièce apporte évidemment sur la scène un univers périphérique, celui de la petite bourgeosie faubourienne, devant lequel les détracteurs de l'œuvre de Caragiale se crispaient, en pronostiquant, avec la disparition de cet univers, aussi la disparition de l'intérêt pour le texte. Mais voilà que tout ce monde ne fait rien d'autre que d'imiter avec obstination les mœurs du monde vers lequel il tend, en copiant avec mégalomanie la morale de la haute société du temps, avec des adultères et des disputes amoureuses, des crimes passionnels et des carriéristes obsédés. Le principal objectif de la mise en scène était de refléter un monde à travers un autre, telle l'image d'un miroir qui grossit et qui déforme. Le

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 37–44, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

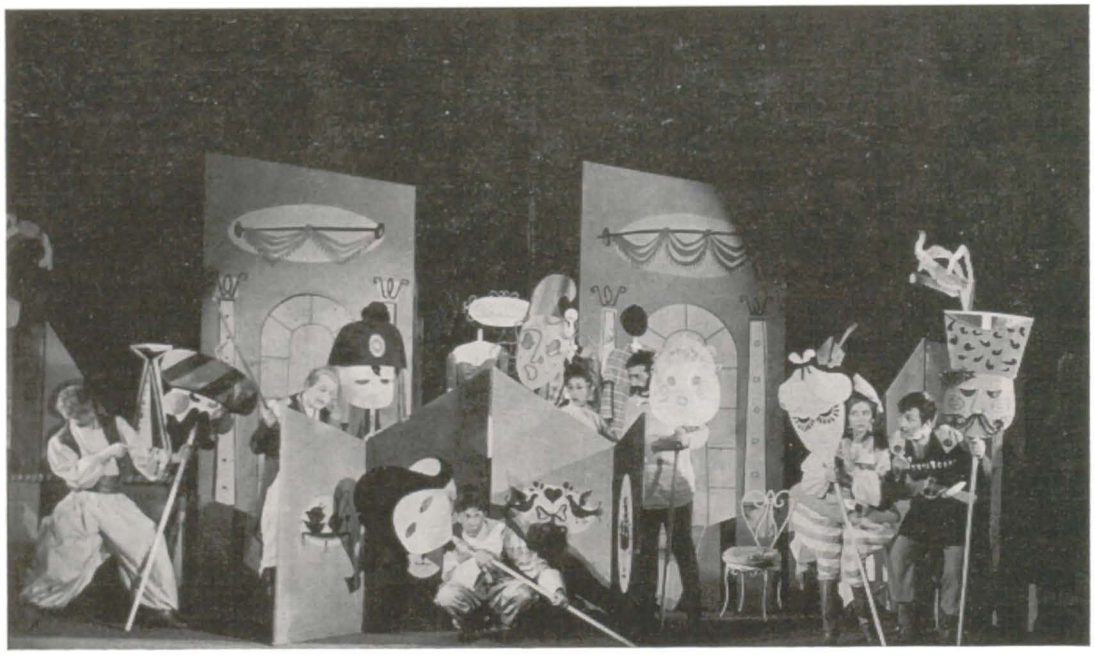


Fig. 1. — *Scènes de carnaval* (mise en scène: Valeriu Moisescu, Théâtre Municipal de Ploieşti, 1962).

geste et le ton rendus pathétiques par une surenchère et une amplification se proposaient au fond de cacher un vide émotionnel, un manque de substance. J'ai toujours pensé qu'il existait un rapport inverse entre l'extériorisation d'un sentiment et son intensité. J'ai exigé aux acteurs un surcroît dans l'extériorisation des sentiments de chaque personnage, ayant en dernier lieu comme but de les vider de tout contenu humain et de les rapprocher du monde des marionnettes.

Avec le scénographe Ştefan Hablinski, nous nous sommes proposé une extension de l'espace de jeu, le décor des actes I et III portant sur les planches outre le magasin du barbier, aussi la rue, et obtenant de cette manière un plus ample développement de l'action par des moments que l'auteur s'était borné à raconter, comme par exemple: la poursuite et la rossée de Crăcănel par Pampon, la circulation à travers la fenêtre du IIIe acte, concomitante avec l'entrée par la porte des poursuiveurs, le départ bras dessus, bras dessous de Miţa et Didina, qui avaient été rivales, comme de bonnes et vieilles amies, la scène où les « effracteurs » Pampon et Crăcănel sont emmenés au commissariat malgré une résistance désespérée, et d'autres. Au deuxième acte, en cherchant une expression encore plus ridicule des personnages, nous avons poussé le costume de carnaval vers une image grotesque, l'acteur étant conseillé de se comporter en concordance avec le travesti proposé. C'est ainsi que Crăcănel était une copie fidèle de Napoléon, le géant Pampon, ex-commandant des sergents de ville à Ploieşti, tricheur et bagarreur apparaissait en posture de Cupidon, Miţa Baston était une Médée blessée et prête à tuer. L'opération de gonflage s'est étendue aussi aux masques; en renonçant à l'habituel masque « aristocratique » de bal costumé, nous l'avons remplacé par un immense masque de carnaval populaire.

Naturellement, de la mise en scène conçue en général comme un ballet grotesque, j'ai essayé d'éliminer toute tentation naturaliste.

La scène de la rixe entre les deux rivales, Miţa et Didina, était pensée et réalisée

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

comme une lutte entre deux félins sauvages et excités, filmés au ralanti. Le sous-commissaire entrait en scène avec les airs d'un général, pour se transformer brusquement, dans la scène avec Iordache, en un domestique qui balaie le salon de coiffure en vue d'obtenir un pourboire sous pretexte de mettre à la loterie une montre à deux mélodies, laquelle, en fin de compte, était toujours gagnée, comme par hasard, par lui-même. L'intervention de la police, réveillée au beau milieu de la nuit, pour arrêter l'esclandre, prenait dans notre intention les proportions de la conquête d'une redoute ; les policiers armés entonnaient des marches cependant que le sous-commissaire les encourageait en brandissant un drapeau criblé de balles.

D'une manière qui différait du spectacle mentionné, j'ai monté en 1969, sur la scène du Théâtre National de Craiova la même pièce vue à travers un autre prisme, éliminant cette fois tout effet de distanciation et m'efforçant de découvrir l'univers de la pièce de l'intérieur même. En m'intégrant dans cet univers, j'ai compris qu'au-delà de cette bouffonnerie carnavalesque il y avait un monde triste et en même temps dangereux. Un monde non seulement vidé de tout contenu, qui ment et qui trompe en se trompant soi-même, mais aussi un monde capable de tout, même de crime, qu'elle est toujours prête à étouffer par une complicité collective. N'oublions pas que l'intention de Miţa Baston est de jeter aux yeux de « l'amant traître » non pas de l'« encre *violente* » mais du « *vitrion* anglais » afin de l'aveugler et de le défigurer. Dans cette version scénique je me suis proposé de réaliser une vision intégrale d'un monde sans horizons, d'un monde de cauchemar.

Ce qui me semble pourtant tout à fait important dans cette redécouverte de la pièce c'est une nouvelle façon de comprendre un personnage-clef, personnage central mais qui n'avait jamais été commenté ou interprété comme tel, notamment « Catindatul » (forme altérée, faubourienne, du mot *candidat*). C'est lui qui allait conférer au spectacle une signification nouvelle, un autre horizon. « Catindatul » est un personnage qui apparemment n'a rien à faire avec l'intrigue. Il est entraîné dans le tourbillon de l'action par un simple hasard et néanmoins nous remarquons — par une observation élémentaire — que chacun des trois actes s'achève sur l'une de ses répliques. Je ne saurais croire qu'il s'agit là d'une simple coïncidence, puisque chez Caragiale il n'y a pas une virgule qui soit fortuite. Dans cette pièce dans laquelle les rôles ont une importance et un poids quasiment égaux, le « Candidat » est en fait le personnage principal. En imaginant qu'il serait éliminé du jeu, la pièce resterait peut-être une simple farce autour des tribulations amoureuses d'un monde stupide et périphérique. C'est par lui qu'elle acquiert une dimension grave et surprenante. Les trois répliques qui closent chaque acte pourraient refaire, en fin de compte, l'itinéraire d'intentions pas très faciles à saisir. Les répliques finales des Ier et IIe actes nous font croire que nous avons affaire à une victime. Mais quel sorte de victime ? Le « Candidat » est un idiot avec des principes, moins agressif que les autres mais non moins dangereux puisqu'il arrive à échaffauder toute une théorie du compromis obligatoire qu'il soutient avec stupidité. Hanté de frayeurs, terrorisé par sa famille, paniqué par la perspective de rater sa « carrière » au bureau des contributions — il n'en reçoit pas de salaire mais il se déclare heureux parce qu'on ne lui retient rien — épouvanté par les autorités, le « Candidat » est en même temps une quintessence de l'inconscience, apeuré en permanence, il plaide avec ferveur — paradoxalement — pour la nécessité de la peur. Au cours de la discussion avec Iordache, du Ier acte, le « Candidat » fait l'apologie des « théories » de Matei — un « médecin pour les cors, d'Italie » — qui soutient

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que la douleur (une rage de dents, dans notre cas) passe à cause de la peur. Mais la douleur peut être interprétée aussi en tant que notion, puisque au IIe acte c'est toujours lui qui, au lieu de dire qu'il a mal à la dent, déclare que « la douleur devient de la dent », essayant par des palliatifs à éliminer l'effet sans en supprimer la cause, de même qu'à la fin du IIe acte il suffira du cliquetis menaçant d'une paire de ciseux (ainsi que l'indique Caragiale) pour qu'il déclare : « Merci mon vieux, c'est passé », en démontrant, naturellement, non pas la validité de la théorie de Matei au sujet de la rage des dents, mais bien l'idée qu'entre la douleur et la peur c'est la peur qui l'emporte, pouvant, dans certains cas, constituer un antidote sur le plan social.

Le carnaval m'est apparu cette fois en tant qu'image d'un monde inconscient, d'un monde de « masques galopant après leurs propres âmes », comme remarquait un chroniqueur du spectacle, un monde sans issue, d'où l'on ne peut s'échapper. Afin de souligner l'idée de cet univers fermé. j'ai conçu le spectacle comme une suite continue, éliminant les entractes, passant sans transition d'un cadre à l'autre et revenant dans le final à la sordide salle de bal où dans le misérable poêle en fonte le feu s'est éteint, où il fait froid et d'où les musiciens s'apprêtent à partir tandis que ceux qui se sont donné l'illusion de s'amuser gisent étourdie par l'alcool, la tête sur la table et que nos personnages regroupés dans une harmonie familière et raccomodés continuent leur partie de plaisir, en recommençant tout dans un état d'inconscience qui semble se perpétuer à l'infini.

✧

En montant les *Cinci schiţe* (Cinq saynètes) sur la scène du Theâtre « Mic » de Bucarest, en 1965, j'ai fait un choix et une dramatisation propres, me proposant d'éclaircir par ce spectacle-essai une zone de l'œuvre du grand dramaturge non encore défrichée jusqu'à ce moment, à savoir qu'il fut l'un des précurseurs de la littérature de l'absurde.

En essayant une dilatation des sens découverts dans certains aspects de la création de l'écrivain, j'ai voulu dévoiler l'absurdité d'un monde qui de par son existence même était constitué sur des principes absurdes. C'est ce qui nous fit choisir pour prétexte et élément de liaison de la mise en scène *Moşii — tablă de materii* (La Foire — table des matières), m'imaginant ce monde tel un mélange hybride, bruyant et ridicule ; un univers forain de panoptique. Afin de mieux souligner l'idée j'ai cru devoir renoncer dans ce spectacle à une reconstitution à caractère de musée de l'univers de Caragiale, en considérant que par une réduction à l'essence on peut recréer un monde, voire sa mentalité, ce qui est spécifique et en même temps universellement valable. En concevant le spectacle en tant que violent manifeste antibourgeois, j'ai imaginé l'univers décrit par Caragiale tel une foire immense, bigarrée et chaotique où le mouvement est dépourvu de signification ou acquiert une autre signification que celle réelle, le tout se tansformant en une agitation stérile où la gaîté est de circonstance, le sourire devient rictus, la vitalité une apparence qui cache au fond un irrémédiable épuisement. Le tout révèle une stupidité poussée jusqu'à l'irrationalité démontrant en fin de compte une existence absurde et déshumanisée.

Le spectacle voulait être tout simplement la représentation d'un monde à la fois réaliste et irréel, courant dans un cercle fermé après un but illusoire.

Je me rends compte, qu'en définitive, en lisant l'œuvre de Caragiale, quelles qu'aient été les oscillations survenues d'une époque à l'autre, j'ai été préoccupé par quelques constantes, à savoir : 1) la course stérile ; 2) le danger et la férocité ; 3) le cercle fermé ; 4) le manque de tout pittoresque 5) le déchaînement frénétique (foire, carnaval, panoptique).

✧

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Décor de Adriana Leonescu pour *La Foire — table des matières* du spectacle *Cinq saynètes* (mise en scène: Valeriu Moisescu, Théâtre « Mic », Bucarest, 1965).

Dans les morceaux choisis — *Moşii* (La Foire), *La Poştă* (A la Poste), *Căldură mare* (Canicule), *Temă şi variaţiuni* (Thème à variations), *De închiriat* (A louer) — nous n'avons pas affaire à des individualités humaines. *Moşii — tablă de materii* est un inventaire hétéroclite où apparaissent pêle-mêle hommes et objets, mais pas un seul personnage. Ailleurs *(temă şi variaţiuni)* les personnages figurent comme des hypostases symboliques de la condition humaine. Dans *De închiriat*, les deux familles qui déménagent l'une prenant la place de l'autre — dans l'espoir que de la sorte il y aura quelque chose de changé — sont dépourvues de traits spécifiques étant tout à fait identiques de même que identiques sont leurs demeures, leurs meubles et jusqu'à l'emplacement de ces meubles; dans *La Poştă* et *Căldură mare* les héros s'enlisent dans une discussion entre sourds, et vaquent à des occupations qui n'ont ni sens, ni finalite, en témoignant de leur inconsistance intérieure. Les personnages devront créer une atmosphère d'agitation dans le vide, leurs actions, à force de les ramener chaque fois au point de départ, s'avérant formelles puisqu'elles ne réussissent d'aucune manière à modifier une situation initiale. La scénographie du spectacle, signée par Adriana Leonescu, a été conçue, comme un amalgame d'objets qui se décomposent pour se recomposer dans des structures apparemment ordonnées comme par exemple dans la symétrie obsédante, des deux intérieurs dans *De închiriat* se décomposant puis se recomposant à l'infini, pareillement aux images d'un kaléidoscope. Aux costumes neutres on ajoutait, selon le cas, quelque élément caractéristique. Et cela pour deux motifs: 1) parce que le but était de dépersonnaliser les héros et 2) pour des raisons d'ordre fonctionnel, parce que le spectacle était soutenu par six acteurs seulement, qui devaient réaliser une galerie complète de personnages, se transformant en quelques secondes, sous tous les aspects, d'un personnage en un autre. Sollicités au maximum selon la formule du théâtre total, pour ce qui était de la précision, la verve, la rigueur, l'intelligence, l'expressivité, le rythme, les six interprètes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qui maniaient aussi le décor et les accessoires — afin d'accentuer le caractère conventionnel de la représentation — chantaient, scandaient, dansaient, esquissaient des tours d'acrobatie, étant soumis aux cours des répétitions à un entraînement difficile et exténuant.

Le rythme du spectacle n'était pas inclus aux moyens d'expression, mais devenait lui-même, dans ma conception, un moyen d'expression. En recourant à un procédé cinématographique, j'ai introduit une modification de la vitesse des images pendant un certain laps de temps, alternant, selon les nécessités, le rythme tourbillonnant d'un caroussel avec celui d'un filmage au ralenti. Par moments, dans les saynètes *La Poștă* et *Căldură mare*, le geste et la parole étaient décomposés et démontés jusqu'à l'exaspération, dans le désir de créer la sensation d'une analyse microscopique d'un organisme en décomposition.

Je m'étais proposé, en ces brèves notes, d'évoquer aussi deux mises en scènes de la dramaturgie de Mihail Sebastian. Il s'agit de *Jocul de-a vacanța* (Le Jeu des vacances) sur la scène du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », en 1964, et *Ultima Oră* (La Dernière heure), au Théâtre « C. I. Nottara », en 1975, étant donné qu'il y a, selon moi, une affinité, un lien secret, une continuité, une interférence, entre les destins des héros qui peuplent l'univers des deux dramaturges.

Sebastian diffère de Caragiale en ceci qu'il nous parle à une distance d'approximativement un demi-siècle, du sort de l'intellectuel dans un monde dominé par les mœurs corrompues d'une société « dépourvue de morale et de principes ». Vouloir lutter contre cette société semble impossible aux héros de Sebastian qui suffoqués et traqués par cette société cherchent désespérément un refuge dans un monde des illusions qu'ils construisent comme réaction passive ou comme moyen de défense.

Le monde « évolué » mais d'autant plus agressif des superficiels héros de Caragiale est le même que celui qui essaie d'isoler les héros de *Jocul de-a vacanța*. Et c'est encore le même que celui concrétisé dans *Ultima oră* par certains personnages — qui, en dernière instance, ne sont que les projections grossies de ceux de Caragiale — qui se coalisent contre le professeur universitaire Alexandru Andronic, qu'ils considèrent comme un individu dangereux.

En montant ces deux pièces je me suis proposé, à la différence des *Cinci schițe* de Caragiale, de configurer un univers concret, dont les coordonnées spatio-temporelles soient rigoureusement déterminées.

Dans *Jocul de-a vacanța* ce qui m'intéressa au premier chef, outre ses incontestables vertus poétiques, fut de transformer le ton lyrique, par moments grave, de la comédie de Mihail Sebastian, en une zone accessible à la sensibilité du spectateur contemporain. Vue à travers ce prisme, la poésie de la pièce m'a semblé quelque peu désuète, à cause de la naïveté des rêves dont se bernent les héros, à cause de l'attendrissante inefficacité des solutions proposées. Les personnages, vus dans la perspective que nous offre le temps écoulé, nous amusent par leurs efforts désespérés et néanmoins livresques de se réfugier dans l'illusion. Mais quelle tristesse dans leur impuissance devant la vie, dans leur vulnérabilité vis-à-vis de leur monde extérieur, dans lequel — il est clair — il est impossible de vivre avec dignité. En considérant avec lucidité et avec la distance nécessaire les personnages et leur univers spirituel j'ai été, paradoxalement, incité à renoncer aux moyens d'expression empruntés à une zone de théâtralité du type conventionnel et à aborder une manière nettement réaliste.

Il s'agit cependant d'un certain genre de réalisme, rencontré surtout dans la peinture des naïfs.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A commencer par le décor signé par Paul Bortnovski, où la végétation luxuriante, avec de grandes feuilles et des fougères géantes et la lune immense et blanche du final du IIe acte évoquaient en quelque sorte la peinture du Douanier Rousseau, et en continuant par les costumes de Gabriela Nazarie, détachés avec minutie de l'époque des années '30 afin de créer par leur désuétude une ironique distanciation, tout contribuait à figurer une réalité déterminée, avec force détails, apparemment fortuits et pourtant rigoureusement choisis pour servir le but que je m'étais proposé. Dans la construction des personnages et des relations entre eux il y a eu les mêmes préoccupations pour trouver le détail réaliste, dans le désir de conférer à cette pièce une expressivité théâtrale plus marquée. Je me permettrai de reproduire quelques annotations effectuées en marge du texte, se référant à une série d'actions physiques, destinées à donner de l'ampleur à la biographie des acteurs. *Jef:* joue de l'harmonica, fume en cachette, raccommode l'enveloppe d'un ballon de football. . . . *Le Major:* porte un filet pour maintenir ses moustaches, un casque colonial, fait de la gymnastique pour se ragaillardir le matin, cire lui-même ses bottines avec méticulosité. *Agnes:* va chercher du petit bois pour allumer le feu à la cuisine, fait bouillir le lait, porte des sceaux avec de l'eau chaude dans les chambres pour les hôtes de la pension, repasse les robes de madame Vintilă, met la literie aux accoudoirs des fenêtres pour l'aérer, chante. . . *Madame Vintilă:* frise ses cheveux avec un fer chauffé, s'applique des masques aux jaunes d'œuf sur le visage, moud le café apporté de Bucarest, fait des réussites, met du vernis sur ses ongles et ainsi de suite.

Afin de souligner à la fois le caractère dérisoire du jeu, sa naïveté et sa tristesse, l'héroïne principale, Corina, improvisait avec des chaises-longues et avec le tableau noir qui servait à Bogoiu pour son « journal de bord », le pont du navire sur lequel tous les deux, détachés de la terre, naviguaient sur les mers du globe.

L'invasion de vulgarité de l'univers caragialéen dont nous parlions tout à l'heure était soulignée dans le spectacle par l'apparition du Monsieur et de la Dame, chargés de valises, de boîtes à chapeaux et de paquets de victuailles, la Dame commençant à déballer et à semer partout ses toilettes criardes, suffoquant tout l'espace, alors que le groupe de ceux qui étaient entrés dans « le jeu de l'oubli » ou « du bonheur » élevait une barricade de chaises, de tables et de chaises-longues — décidés à résister par tous les moyens aux « envahisseurs ».

Le monde extérieur, en tant que péril concret, apparaissait à un seul moment, lorsque, connectant la radio pour écouter un concert Mozart transmis de Stuttgart, la scène était remplie des éclats stridents des marches militaires et des accents hystériques d'un discours politique enflammé. Ce moment qui laissait les héros désemparés et déroutés, rendait encore plus évidente au point de vue scénique, l'ivresse dans laquelle ceux-ci se leurraient et l'inefficacité du jeu proposé.

✧

Dans *Ultima Oră*, en ancrant la pièce dans les réalités de la société roumaine des années qui précédèrent la Deuxième Guerre mondiale, j'ai voulu transférer les accents de la satire du registre social dans celui politique.

Les personnages de *Ultima Oră* ne vivent pas suspendus dans le vide. Leur caractère spécifique est incontestable. Bucşan ne représente pas le grand financier, en général, mais bien le type de l'industriel indigène, placé aux « portes de l'Orient », où tout devient possible. C'est le type du capitaliste sans tradition, avec des aspirations d'aristocrate sur un fond de rustre, avec une mentalité caractéristique tenant du lieu et de l'époque où il vit. Le ministre Brănescu est un opportuniste qui patronne le secteur de la Culture sans avoir rien de commun avec elle. Il rêve aux Finances,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

où l'on peut faire toutes sortes d'agissements et réaliser des bénéfices substantiels et où son esprit entreprenant ne serait plus condamné à moisir en organisant des scandales et des agitations dans les universités. Borcea, le directeur du journal « Deşteptarea » (Le Réveil), est un chenapan assez abile, un homme sans foi et sans scrupules, prêt à passer d'un parti à l'autre avec la même facilité qu'il a de passer d'un état à l'autre ; en ce moment il fait partie des puissants, étant non seulement le patron d'un obscur feuillet de scandale, mais aussi le chef d'une formation politique d'extrême droite.

Le thème de l'évasion lyrique acquiert, dans les conditions historiques du déroulement de l'action, une nuance tout à fait différente de l'évasion par l'isolement des héros de *Jocul de-a vacanța*. Le départ de Andronic et de Magda sur les traces de Alexandre le Grand n'a pas la signification d'une évasion dans le rêve mais d'un sauvetage d'une existence précaire qui se transformait toujours davantage en un cauchemar. Le professeur d'histoire Alexandru Andronic (intellectuel considéré dangereux) accepte de quitter le pays malgré qu'il se rend compte qu'il s'agit d'une affaire malpropre. Il accepte le compromis pour être sauvé. Flairant le cours à venir des événements, le professeur d'histoire ancienne Alexandru Andronic quittera le pays, alors que, quelques années plus tard, un autre professeur d'histoire, Nicolae Iorga — cette fois-ci il s'agit d'un fait réel — sera assassiné pour n'avoir pas accepté le compromis.

J'ai tenu à ce que sur l'arrière-plan d'événements politiques tumultueux, le conflit de *Ultima Oră* acquière une acuité et une cruauté insoupçonnées.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ESPRIT CONTEMPORAIN ET MODALITÉS SCÉNIQUES DANS LE SPECTACLE ROUMAIN

Medeea Ionescu

Dans le mouvement théâtral contemporain, plus que dans les autres domaines de création, s'impose un phénomène nouveau. Il s'agit d'une confrontation d'idées, approfondie et ample, au niveau national, autour de l'activité théâtrale, dans la presse, ou bien dans le cadre des équipes artistiques, des sessions scientifiques et des symposiums.

L'existence de chaque saison théâtrale s'organise autour d'un problème dominant, l'intérêt étant capté par l'activité substantielle d'un théâtre ou d'un autre, par des débuts prometteurs de dramaturges, de metteurs en scène ou d'acteurs, par la question du répertoire ou par les efforts en vue d'une nouvelle expressivité du spectacle. Nous ne saurions isoler d'une façon artificielle une seule période, chaque événement étant dû à un contexte très complexe de déterminations. Il s'est créé de la sorte un lien constant entre les modèles théâtraux plus anciens et les recherches actuelles, grâce à la conscience d'une continuité, à la certitude que chaque moment important de création est intégré dans une filiation, qu'il appartient à une culture théâtrale de tradition. Si vers 1955—1957 on avait préconisé une « re-théâtralisation du théâtre », à un moment où la scène était suffoquée par un amas de détails naturalistes, et si, à peu près une décennie plus tard, avait eu lieu un passionnant débat ayant pour thème le réalisme, en tant qu'attitude devant la réalité transfigurée dans l'œuvre d'art, dans l'étape actuelle les gens de théâtre, les critiques et les théoriciens entretiennent un fervent échange d'opinions, analysant la dialectique du spectacle, le répertoire, les directions de développement de la dramaturgie roumaine. On a adopté une conception dialectique du théâtre, vu comme phénomène artistique complexe, porteur, dans une forme spécifique, d'un message humaniste supérieur, propre à notre société. Évidemment, ceci implique la discussion du concept de théâtralité, son caractère spécifique, sa relation avec la réalité sociale sous ses multiples aspects (politiques, éthiques, culturels) ou avec le passé historique, les critères d'élaboration scientifique matérialiste-historique et matérialiste-dialectique.

En analysant au point de vue de ces exigences les meilleures réalisations des dernières saisons théâtrales, nous constatons que la vérité artistique est cherchée non dans la construction de l'image scénique, mais surtout dans les rapports entre humains et les suggestions du sous-texte, dans le fait d'englober d'une manière synthétique et rythmique tous les événements de la vie contenus dans un ouvrage dramatique. Une telle modalité de penser, analytique et profonde, cherche son propre langage, inédit, capable de conférer une expressivité aux zones du réel plus intensément explorées de nos jours, aux expériences nouvelles. C'est ainsi que l'on peut parler à présent d'efforts constants pour assurer une nouvelle vitalité au théâtre, quels qu'en soient les moyens utilisés, qui peuvent avoir un caractère concret choquant ou être, par contre, poétiques, allusifs, suggestifs. Ce théâtre concret, avec une grande puissance de signification sur des plans différents, s'avère comme une nécessité imposée par l'intellectualisation de la dramaturgie, par une concentration sur l'idée dominante, qui s'appuie sur le concret afin de donner vie et couleur aux abstractions. Il en découle, évidemment,

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 45 52, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

une nécessité de souligner l'actualité d'un ouvrage dramatique, les signalisations de la teneur en idées, tout en évitant parfois d'accentuer le rôle de l'investigation analytique ou la reconstitution spatio-temporelle. L'effort du metteur en scène, de l'interprète et du scénographe vise constamment à révéler l'essence au-delà de l'apparence, la dynamique des relations entre les personnages, même si les significations sont ôtées du contexte ou de l'ambiance proposés par l'auteur. Des solutions insolites obligent souvent le spectateur de percevoir des sens nouveaux là où l'inertie d'une soi-disant tradition l'avait accoutumé à ne rien voir.

La problématique du théâtre roumain contemporain est sans doute plus variée que cette ébauche d'ordre général, ainsi conçue afin d'être plus facile à saisir. Sans avoir la prétention d'établir un bilan des recherches et des réalisations, nous nous bornerons à présenter les efforts faits en vue de maintenir le théâtre dans l'actualité — avec toutes les nuances qu'implique cette attitude de création, en tant que prémisse théorique *a priori* dans la collaboration entre le metteur en scène et la dramaturgie —, en choisissant dans les dernières saisons théâtrales quelques exemples qui réussissent, en assimilant le langage scénique moderne, à mettre en évidence la teneur d'une pièce, les idées qui existent à l'état latent et qui peuvent communiquer d'une manière convaincante, selon les conceptions et la capacité du metteur en scène, ce qui constitue la pérennité d'une œuvre de valeur.

L'un des facteurs qui confèrent de l'originalité et de l'éclat à l'école théâtrale roumaine est l'acception moderne de réalisme, entendu comme attitude idéologique et esthétique face à la vérité contenue par l'ouvrage dramatique. Cette attitude comprend la réalisation du spectacle dans des termes à la fois logiques et émotionnels, puisque l'analyse psychologique n'en est pas exclue. *Năpasta* (Fausse accusation), sur la scène du « Studio '74 » — Théâtre Giuleşti —, dans la mise en scène de Alexa Visarion et la scénographie signée par Vittorio Holtier, est un spectacle à la fois primesautier et rationnel, pathétique et cérébral, un théâtre « justifié » par sa facture dramatique même, comme aurait remarqué Roland Barthes. En reprenant une pièce du répertoire classique national — l'unique drame écrit par I. L. Caragiale —, les réalisateurs du spectacle ont cherché à en surprendre, pour le spectateur moderne, l'essence, ce qui constitue, en définitive, le conflit dramatique, ce que représentent les personnages, au-delà de ce qu'ils peuvent penser ou affirmer d'eux-mêmes. En abordant ce troublant drame de Anca et de Dragomir, qui a tué pour un bonheur illusoire, acceptant l'existence aux côtés d'une femme qui le hait et qui vit uniquement pour sa vengeance, les mises en scène antérieures avaient eu recours exclusivement à la technique du théâtre psychologique, réalisant une atmosphère oppressante, suggestive, chargée de détails pour fixer le cadre social. Cette fois-ci, la mise en scène a isolé le noyau du conflit de l'ambiance familière, en situant les destins tragiques des héros sur le plan universel de l'aspiration à une justice absolue. Le coefficient de surprise y est tout à fait absent. Dans une ambiance neutre, fruste, épurée de tout détail visant à une précisation spatio-temporelle, l'antagonisme entre les personnages, entre deux modalités différentes d'envisager l'existence se développe jusqu'à un maximum d'intensité. Évitant de s'en tenir aux typologies, l'accent est mis sur l'impact entre les aspirations discordantes des héros : soif qui ne peut être étanchée que par la découverte et le châtiment du crime — chez Anca — ; désir d'apaisement dans un vil mensonge, lâche désertion devant la vérité — chez Dragomir — ; tragique recherche de la vérité, sentiment de l'impossibilité à recouvrer la liberté et de s'intégrer dans la collectivité — chez Ion. L'atmosphère suffoquante, cruelle, atteint les proportions austères de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tragédie antique. La vie bouillonnante de rage et de terreur des héros, le silence dissimulé, les éclats violents dans ce cadre simplifié, abstrait, acquièrent une force nouvelle, choquante. Si le cadre social n'est pas totalement éludé chez Alexa Visarion, il ne se fait pas remarquer. Les costumes, conçus pour former des contrastes chromatiques entre la blancheur immaculée des chemises paysannes et le dégradé des gris et des noirs, le mobilier simple, construit en bois non raboté, les murs dénudés constituent une ambiance suggestive. Les objets acquièrent des significations précises : la table autour de laquelle se confrontent Dragomir et Anca est d'une matérialité qui atteint à la zone de la métaphore, ses lignes dominant l'espace ; elle représente en même temps un instrument de torture, pour Ion, personnage hiératique, qui expie, d'une façon absurde, un crime depuis longtemps oublié. Le spectacle porte l'empreinte profonde d'un réalisme simple, vigoureux et synthétique, les créations des acteurs font fi des préjugés naturalistes des compositions plus anciennes. Dorina Lazăr (Anca) et Corneliu Dumitraş (Dragomir) s'inscrivent dans le registre dramatique aux inflexions tragiques et aux accents violents, teintés, chez le second interprète, par le sentiment de sa culpabilité. Le jeu de Florin Zamfirescu (Ion) est simple, impressionnant à cause de la confusion entre innocence et culpabilité, erreur judiciaire et justice empirique.

Considérant, à l'instar de Peter Brook, que le théâtre doit exprimer « la réalité à tous ses niveaux », le metteur en scène et scénographe Liviu Ciulei arrive à la conclusion que la substance principale du réalisme scénique contemporain est la dialectique du concret, des réalités humaines, avec toutes les implications qui en découlent sur le plan individuel ou social. Différant de la conception synthétique, concentrée, de Alexa Visarion, la vision réaliste de Ciulei n'exclut pas la diversité des particularités dans les portraits, la couleur de l'époque, la nuance et le détail. Pour *Azilul de noapte* (Les Bas-fonds) de Gorki, au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », le metteur en scène a construit un décor inspiré de la réalité qui combine le plan horizontal avec celui vertical et utilise au maximum la perspective offerte par l'espace de la scène, se proposant de réaliser une image symbole de l'esseulement au milieu de la collectivité pour ceux qui forment la périphérie de la société. Les murs noircis par la fumée, les portes des propriétaires qui ne mènent nulle part, le podium érigé avec des caisses de bouteilles sales, les boîtes miséreuses où vivent pêle-mêle, se cachant sous des tas de haillons sordides, les pensionnaires de l'asile, constituent l'ambiance de misère que les héros semblent ignorer, sous le masque de la bonne humeur, au cours de leurs divagations quotidiennes. Liviu Ciulei a choisi le débat éthique, la révélation des sens cachés de la vie et l'explication des attitudes caractéristiques de l'individu social. Marqué par une succession rythmique de silences et d'éclats, de pensées exprimées qui s'affrontent ou s'harmonisent, éclairé par endroits par un humour amer ou cruel, le spectacle évoque avec lucidité, dans une véritable symphonie du mouvement, un monde depuis longtemps disparu. L'espace vide où vacille à peine la flamme du samovar suggèrant seulement l'inertie de ces survivants dépossédés qui n'ont plus besoin de rien, même pas d'amour, qui se nourrissent de mensonges et de souvenirs, compose avec les présences des héros un univers fermé, languissant et dur, dans lequel les individus ne trouvent pas leur place, le travail ne servant ici à personne, même pas à eux-mêmes, le vague essai de se comprendre et de se rapprocher entre eux s'avérant lui aussi stérile. Au point de vue de la mise en scène, le spectacle constitue l'un des moments les plus intéressants de ces derniers temps, réalisant une convention réaliste, personnelle, dans laquelle le fond lyrique s'entretisse subtilement avec les conceptions des héros sur l'huma-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nité, la vérité, le travail, l'amour et la mort. Intéressante nous paraît aussi l'idée de Liviu Ciulei de choisir parmi les locataires de l'asile ses nouveaux propriétaires, accentuant ainsi l'idée de la perpétuation des conditions misérables dans une société mal organisée.

Le réalisme scénique est aujourd'hui une question *d'attitude impliquée* dans une expression scénique ayant une grande force de pénétration idéologique et émotionnelle ; c'est un réalisme de la vérité, qui confond le fait réel avec l'image créée par l'artiste. Il peut être poétique et polémique, dialogant avec le monde, mais il doit surtout recréer un univers matériel avec des suggestions de visionnaire, ce qui implique forcément l'engagement du créateur. Toute solution scénique rapportée à la pièce devient possible à condition d'exprimer une vérité, en transfigurant les suggestions proposées par l'auteur, même si la conception du metteur en scène contrevient parfois à la lettre du texte. La réévaluation scénique des classiques a souvent démontré que ce n'est plus une reconstitution, dans des variantes toujours nouvelles, des mises en scène originales, qui intéresse le public, attendu que les réalisateurs d'un spectacle ne sauraient faire abstraction de nos pensées et sentiments, des idées que nous suggère le texte dramatique, où nous nous retrouvons ou dont nous nous distançons avec ironie. Être actuel, s'adresser au public d'aujourd'hui, signifie selon Dinu Cernescu, par exemple, lire les classiques avec objectivité, tout en restant sur la position de nos conceptions actuelles sur le monde et sur l'existence. Dans *Mesure pour mesure*, de Shakespeare, au Théâtre Giuleşti, le metteur en scène utilisait tout une série de signes-symboles — l'hypertrophie de certains personnages, jusqu'à leur donner des proportions surnaturelles, les masques et les marionnettes de grandeur naturelle, l'espace claustré où les deux amoureux se débattaient impuissants — autant de modalités qui permettaient au spectateur de lire l'idée qui était soulignée avec vigueur, celle du pouvoir politique de l'État basé sur une loi empirique, inhumaine. *Hamlet*, réalisé par le même metteur en scène au Théâtre « C. I. Nottara », a constitué l'un des événements théâtraux les plus appréciés et commentés, par sa manière osée d'aborder la pièce de Shakespeare, ainsi que par l'inédit de sa transposition. Dinu Cernescu y réalise une mutation de l'intérêt, des portraits des héros ou de l'illustration historique vers le dépistage et le dévoilement des ressorts cachés d'ordre politique qui inévitablement déclancheront le drame. D'une importance extrême pour la mise en scène ont été les opinions de gens de théâtre tels Fluchère et Kott. L'auteur du spectacle repousse l'image d'un Hamlet en tant que pâle silhouette romantique, avec une personnalité active dissolue, du type contemplatif, manquant de volonté, pour apporter sur la scène une présence habile et dynamique, ferment d'une attroce tragédie politique. Cernescu n'a pas contredit le texte, il n'en a pas dénaturé le sens, mais il a accentué des significations possibles. Optant pour le côté politique en tant que coordonnée initiale, le metteur en scène a été obligé d'opérer dans la structure de la pièce. Il a éliminé des répliques ou les a déplacées d'un personnage à l'autre, il a cherché de nouvelles solutions d'incarnation. Horace apparaît comme un ennemi dissimulé de Hamlet, tandis qu'Ophélie est la victime de la jalousie de la reine et des intrigues ourdies par Polonius. La scénographie de Helmuth Stürmer et de Doina Levinţa, composée d'éléments à fonction multiples, a contribué au succès du spectacle, réussissant à donner un contour précis aux significations proposées par la mise en scène.

En montant *La Nuit des rois*, l'équipe du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » s'est érigée contre les préjugés qui transformaient les comédies des Shakespeare en pastorales de salon. Une mise en scène collective a adopté une vision baro-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que, riche en nuances et en implications. L'atmosphère suggère tantôt la société et la mentalité de la fin du siècle dernier, tantôt l'éclat de la Renaissance ou la noblesse des sentiments chevaleresques, dont la beauté, faite toute de pureté et de sincérité, demeure éternelle. Les auteurs du spectacle se distancient délibérément au cours du processus de création, laissant la place, tour à tour, au sourire de supériorité, à la parodie, à l'ironie subtile ou cinglante, surtout quand il s'agit de flétrir la mesquinerie, la suffisance, la bêtise.

Pour ce qu'ils représentent de nouveau, pour leur esprit contemporain, pour les attitudes scéniques qui se refusent à être des copies fidèlement exécutées du texte se contentant des suggestions plastiques ou d'interprétation offertes par les dramaturges, nous mentionnerons deux spectacles réalisés par deux jeunes metteurs en scène au théâtre National de Cluj-Napoca : *Mutter Courage*, de Brecht et *Meşterul Manole*, de Lucian Blaga. Nous avions été accoutumés à voir une héroïne inconsciente, aveuglée, qui, malgré ses souffrances, ne comprenait pas que la guerre est une fatalité destructrice. Mutter Courage avait été toujours représentée comme une victime de son ignorance et de son inconscience. Sans s'attaquer à la signification du message brechtien, le metteur en scène Al. Tatos, secondé pour la scénographie par Florica Mălureanu et Helmuth Stürmer, transforment l'image classique du personnage. Même si elle est incapable de comprendre le procès historique objectif, Anna Fierling nous apparaît dans une hypostase nouvelle, celle de la hyène dévorant les restes du désastre, marchandant, pêle-mêle, avec d'autres objets, les vies de ses propres fils, avec un détachement glacé et une rapacité qui signifie bien plus que la simple acceptation de sa condition sociale. S'efforçant à transgresser le cadre lyrique et philosophique de la pièce de Lucian Blaga *Meşterul Manole*, — drame dédié au triomphe du chef-d'œuvre accompli grâce au suprême sacrifice — Alexa Visarion, en tant que metteur en scène, et Vittorio Holtier, scénographe, ont aménagé d'ingénieux espaces de jeu, facilitant le déroulement rythmique de la pièce. Intéressante et originale nous apparaît leur vision de la légende qui justifie le sacrifice par la responsabilité collective assumée en même temps par le héros et ses neuf apprentis maçons. Les acteurs furent sollicités d'adopter les modalités du registre expressionniste. Le pathétisme de leur jeu précède le geste final, par lequel ils font don de leur vie pour un idéal élevé. Le rythme alerte de la succession des événements efface en quelque sorte les vertus poétiques du texte en faveur de la théâtralité.

Concomitamment avec la tendance à offrir de nouvelles solutions plastiques et structurales pour des textes connus, entrés dans le répertoire permanent des théâtres — solutions acceptées ou, parfois, réfutées —, on essaie de recomposer des réalités nouvelles en partant d'une littérature dépourvue de qualités dramatiques, adaptée pour être représentée, et qui contient, ainsi que l'a préconisé la poétique barthesienne, une « théâtralité dévorante ». Dans le spectacle du Théâtre National « Vasile Alecsandri » de Jassy, *Istoria ieroglifică* (L'Histoire hiérogliphique), dramatisation des metteurs en scène Cătălina Buzoianu et Mircea Filip, d'après Dimitrie Cantemir, des qualités théâtrales surprenantes sont conférées à une prose de facture allégorique. Les acteurs, investis de significations politiques et sociales, animent toute une faune diverse et bigarrée. En utilisant le caractère conventionnel de la fable en tant que modalité théâtrale, les metteurs en scène ont réussi à créer une atmosphère populée par les fantasmes traditionnels des contes roumains symbolisant la lutte du peuple contre l'oppression ottomane. Les conventions deviennent parfaitement intelligibles du fait que les personnages investis de la fonction de signes extériorisent au niveau de l'allégorie les lois qui régissent un moment historique et dévoilent les mécanismes internes, les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contradictions, les tensions, les antagonismes de classe contenus et dissimulés, au moyen de costumes-masques formant un ensemble varié et pittoresque de types et de personnages historiques saillants, la composition desquels a exigé beaucoup de minutie et de talent.

Dans l'économie d'un spectacle, un rôle peut acquérir parfois un poids particulier, le sous-texte s'amplifier en fonction de l'idée artistique, à la réalisation de laquelle contribuent en égale mesure le metteur en scène et l'interprète. Dans ce cas aussi, où le metteur en scène n'opère point de changement dans la structure de la pièce classique, mais, sans actualiser le sujet en approfondit et dissèque le sens, nous pouvons parler d'une attitude similaire, précédant la création, qui se propose d'imprimer, comme on l'a fait avec des partitions musicales célèbres, des rythmes contemporains, en partant de données qui existent à l'état latent dans la structure des personnages ou de l'ouvrage. En ce sens, Liviu Ciulei a opéré une modification fondamentale dans la comédie *O scrisoare pierdută* (Une lettre perdue) de I. L. Caragiale, au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ». Le metteur en scène ne pouvait accepter que Dandanache (interprété alternativement par Liviu Ciulei et Virgil Ogăşanu), gâteux, crétin, pantin inerte du parti politique bourgeois au pouvoir, sorte vainqueur aux élections qui ont lieu dans un petit bourg de province vers la fin du siècle dernier. Dans la conception du spectacle, le personnage, visiblement atteint de dégénérescence, descendant d'une famille qui s'attribue les mérites d'ancêtres supposés héros de la révolution de 1848, est un habile profiteur du régime. Bègue et sourd dans la récente version de la pièce, Dandanache met à profit son infirmité s'en servant comme d'un bouclier contre ceux qui, avec plus de droits que lui, visaient au même titre, tout en étant parfaitement conscient des machinations politiques déjouées par le fait de sa désignation ainsi que des relations adultérines de Zoe Trahanache avec le préfet du département.

Dans *Ultima oră* (La Dernière heure), de Mihail Sebastian, au théâtre « C. I. Nottara », Valentin Moisescu a voulu souligner, au-delà de la tendance des personnages à s'évader dans le rêve et la poésie, la tragédie des contradictions de classe dans la société bourgeoise, les ressorts mercantiles, l'arrivisme et la démagogie de la civilisation de l'entre-deux-guerres. Les « purs », représentés par le professeur Andronic et l'une de ses étudiantes, dévoués au culte d'Alexandre le Grand, repoussent les combinations malhonnêtes que certaines circonstances sociales leurs imposent, les déjouent et partent finalement dans une expédition en Asie Mineure — alternative d'un bonheur idéal, aspiration à un bonheur serein, tranquille. Dans la conception de la mise en scène, le principal personnage, Andronic — interprété par Marin Moraru —, n'est pas un réfugié idéal dans l'univers mythique des héros du passé. Annihilé par les conditions précaires dans lesquelles il est obligé de travailler, le héros se laisse consciemment entraîné dans le jeu des compromis, par une acceptation non avouée qui accentue l'infrastructure sociale en soulignant la tentative du personnage de s'échapper de la médiocrité au prix de sa pureté. Se faisant l'interprète de l'auteur, le metteur en scène n'épargnera pas tout ce monde qu'il satirise et renie.

La révification de l'art du spectacle, l'effort pour renouveler le langage théâtral afin d'obtenir une meilleure perception et compréhension du réel n'est pas un phénomène isolé dans la création littéraire destinée à la représentation. La pratique scénique est stimulée par les diverses modalités proposées par la dramaturgie contemporaine qui, soit qu'elle aborde un thème social, soit qu'elle fait appel aux sources de l'histoire, donne au contenu en idées de la pénétrabilité, de la précision et une nouvelle dynamique des structures dramatiques. L'effort pour situer le théâtre dans l'actualité est synchronique, de sorte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que l'on ne saurait parler de priorités dans le domaine des composantes de l'art du spectacle. Nous nous arrêterons sur l'une des principales directions du processus d'enrichissement du langage scénique, partant des dimensions nouvelles conférées par les créateurs à la pièce historique. *Capul* (La Tête), de Mihnea Gheorghiu, sur la scène « Atelier » du Théâtre National de Bucarest (dans la mise en scène de Letiţia Popa et la scénographie de Elena Ionescu), a rompu le lien avec le drame de facture romantique, forme de théâtre spontanée, émotionnelle, en faveur de la réflexion, qui donne un contour pregnant aux thèmes politiques et sociaux, dans leurs multiples connexions, pour lesquels l'auteur a opté. Cette nouvelle contribution à notre épopée nationale est dédiée à une grande personnalité de l'histoire du peuple roumain, Michel le Brave, qui le premier réalisa l'union des trois principautés roumaines. Le dramaturge ne limite pas la sphère de son intérêt à l'événement considéré dans ses données exclusivement historiques et matérielles, mais apporte la mécanique du temps, la géométrie objective, cruelle, de l'époque au niveau de l'optique actuelle, par l'intermédiaire des personnages-acteurs qui remémorent les circonstances historiques et les commentent devant les spectateurs, les obligeant de la sorte, une fois connue la vérité, d'en percevoir les significations spirituelles et morales dans la perspective de l'évolution. Le drame a une double fonction, celle de connaître et celle d'éterniser, dépassant ainsi la superficialité des pièces historiques bâties sur le détail déniché dans les archives. L'auteur commente d'une manière directe, qui peut paraître choquante si nous la rapportons à la pièce historique d'évocation, chaque geste politique et diplomatique du héros, dans le contexte national et européen. Le fait de placer l'action sous le signe de la contemporanéité et de la transformer de la sorte en une composante du présent est dû à la conception du dramaturge qui, de même que l'esthéticien Georg Lukács, considère que l'attitude de l'écrivain devant l'histoire ne doit pas différer de celle qu'il a devant la réalité en général. La manière juste et objective de comprendre l'échec — confronté en permanence avec la mentalité de l'époque et les intérêts contradictoires de ceux qui tenaient dans leurs mains les destins de l'Europe, avec les conditions sociales ou la conscience politique collective — constitue pour le héros une prémisse avec laquelle il se définit lui-même dans les dimensions du grandiose, réalisées non par des tirades héroïques mais par la non concordance tragique entre la grandeur des aspirations et les conditions limitatives, régressives pour le sort des trois principautés roumaines. En s'assumant la tâche difficile de mettre en scène le texte, Letiţia Popa a choisi comme solutions la sincérité et la profondeur, dans un effort de surprendre l'enchaînement des événements. La verve, l'inventivité qui caractérisent le spectacle proviennent de la structure dramatique, des suggestions proposées par l'auteur. L'élément concret sur le podium neutre, semi-circulaire, donne de l'ampleur et du dynamisme à l'image. Les acteurs ne composent pas leur personnage, ils tâchent de réagir d'une manière nuancée, d'interpréter les relations politiques, sociales et d'État. La lucidité fusionne ici avec une sincérité spontanée, avec une force illimitée de croire dans un héros et de l'incarner, pour passer tout de suite à une autre synthèse de données et de caractéristiques. Ainsi présentées, les significations de la pièce se diversifient, devenant un commentaire généralisateur du tableau d'une époque trouble par l'acerbe suprématie des forces. Passée par le filtre artistique organisateur, l'émotion de l'image fragmentaire palpitante de vie acquiert la force de se transformer en idée. La conception du spectacle est unitaire. Les acteurs, dans leur tenue de tous les jours, changent d'identité grâce à de discrètes suggestions de costume, simples ou luxuriants lorsqu'il s'agit d'un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

portrait caricatural. L'équilibre du spectacle est dû à la vision d'ensemble qui a réussi à transposer sur la scène le trajet audacieux de la pièce en une conception unitaire, adéquate au texte.

En relevant quelques traits distinctifs, carctéristiques pour ce que le théâtre roumain contemporain a réalisé de meilleur, nous avons essayé de brosser un tableau aussi significatif que possible des idées concrétisées en modalités artistiques qui confirment les succès des créateurs roumains dans l'action d'approfondir, d'élargir et d'enrichir le réalisme scénique. Une responsabilité accrue incombe à l'heure actuelle au créateur dans le domaine théâtral, mis devant la nécessité de trouver des solutions non seulement à ses propres idées et préoccupations, mais aussi aux problèmes essentiels, déterminants pour l'évolution du collectif de création dans lequel il déploie son activité, par une permanente clarification des conceptions et des critères artistiques. Les révélations artistiques devenues valeurs stables sont le résultat d'un processus d'accumulation de tout ce que l'on peut considérer, au moment respectif, comme création authentique ou idée novatrice. De nombreux débats sur le vif, accompagnant l'événement, ont constitué presque sans exception pour les gens de théâtre une occasion d'affirmer et de justifier leurs points de vue. C'est pourquoi il est possible de parler d'un processus ininterrompu d'élaboration théorique dans le contexte des discussions actuelles, en tant que prémisse de création, suivant la voie de la pratique, processus collectif commun dans ses grandes lignes et original, à la mesure de la force créatrice de l'esthétique marxiste et des traditions les plus viables de la culture roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INTERPRÉTATIONS DE LA DRAMATURGIE BRECHTIENNE EN ROUMANIE

Ioana Mărgineanu

Dans le paysage théâtral contemporain, la dramaturgie brechtienne occupe l'une des premières places. On peut affirmer que Brecht est à la fois un classique et un contemporain. Il serait difficile de nous imaginer le théâtre d'aujourd'hui sans cette voix distincte que Brecht a introduite dans la littérature et dans l'art du spectacle. Tout comme d'autres créateurs qui ont eu une attitude ferme, Brecht a recueilli des éloges ardents et des antipathies déclarées. Il fait partie de ces auteurs « incommodes », de la lignée des Büchner, Wedekind et, de nos jours, Dürrenmatt. Il ouvre de nouvelles voies tout en étant un continuateur des classiques. L'évolution sinueuse de sa création de début, les influences qu'il a souffertes et, surtout, les éléments qu'il a ouvertement assimilés, adoptés et adaptés puisant dans l'œuvre des autres auteurs n'amoindrissent nullement la contribution essentielle de Brecht à l'évolution d'un art théâtral contemporain.

En Roumanie, la personnalité de Brecht s'est fait connaître par une prise de contact avec l'artiste dans toute sa complexité: en tant que théoricien, auteur dramatique, poète, prosateur, metteur en scène. C'est ainsi que pénètre dans la conscience du lecteur et du spectateur roumain la figure d'un homme de théâtre « complet » ou « total »; tel que le furent, en d'autres époques, Shakespeare ou Molière. L'homme et le créateur se superposent, la vie du combattant antifasciste et la « leçon » humaniste de l'œuvre s'entremêlent.

✧

Chaque spectacle de la dramaturgie de Brecht nous permet d'aborder de nouvelles dimensions de la poétique brechtienne — disait une fois Lucian Giurchescu, metteur en scène « consacré » des pièces de Brecht, qui a parcouru sur cette voie une trajectoire symptomatique au point de vue du style. Il avouait n'avoir compris Brecht que lors de sa deuxième mise en scène brechtienne, avec *Švejk dans la deuxième guerre mondiale.* [1] Ce qui est important c'est qu'il ne considère pas la vision scénique de Brecht comme obligatoire, étant donné que les traits de tempérament des créateurs aussi bien que des spectateurs diffèrent d'une nation à l'autre. La coordonnée soulignée par Lucian Giurchescu comme essentielle est « une exubérance du verbe et de la pensée, encadrée dans une formule réaliste, poussée souvent jusqu'au grotesque et qui, pense l'auteur, ne trahit pas l'esprit de la dramaturgie brechtienne » [2]. Si l'on peut considérer Giurchescu comme le metteur en scène brechtien « consacré » en Roumanie, et si le critique Florin Tornea passe pour l'un des traducteurs et exégètes confirmés, il nous semble que ce sont le Théâtre National « V. Alecsandri » de Jassy ainsi que le Théâtre de Comédie qui ont réalisé, d'une manière soutenue, le plus grand nombre de spectacles de la dramaturgie de Brecht. Voici donc que le paysage de la recherche et de la représentation de Brecht dans notre pays offre le filon de ce que nous pouvons appeler une tradition brechtienne.

Un premier point de repère nous est fourni par les options pour les pièces les plus représentatives de la dramaturgie de Brecht. En parcourant le répertoire brechtien présenté chez nous, on constate que la majorité des pièces pour ainsi dire

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 53–64, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« de résistance » y figurent : *Mutter Courage*, *Galileo Galilei*, *Le Cercle de craie caucasien*, *La Prodigieuse carrière d'Arturo Ui*, *Monsieur Puntila et son domestique Matti*, *La Bonne âme de Se-Tchouan*, *L'Opéra de quat'sous*, *Sainte Jeanne des abattoirs*, *Crainte et misère du Troisième Reich*, *Homme pour homme*, *Le Brave soldat Švejk*, *Les Fusils de la femme Carrar*, *Têtes rondes et têtes pointues*. (Certains spectacles ont été réalisés par des metteurs en scène et avec la collaboration de scénographes venus de la République Démocrate Allemande, tels Hannes Fischer, Horst Bennewitz ou Fritz Havemann au Théâtre National « V. Alecsandri » de Jassy). Quelles sont les zones les moins abordées chez nous? Les pièces « didactiques » — « *Lehrstücke* » —, les variantes de quelques pièces classiques (*Antigone*, *Edouard III*, *Coriolan*) ainsi que des pièces de sa première période de création, par exemple *Baal*, *Des Tambours dans la nuit*, *Dans la jungle des villes*. Cependant, il n'est pas trop tard pour les présenter dorénavant au public roumain, puisque les assises de la dramaturgie brechtienne font déjà partie du répertoire théâtral roumain.

Sur le parcours des deux décennies écoulées depuis la représentation de la première œuvre dramatique de Brecht en Roumanie (*Mutter Courage*, à la section allemande du Théâtre d'État de Sibiu), le rapport entre le « modèle » et l'interprétation a souffert certaines mutations de structure. Il est naturel qu'avec les années qui passent l'approfondissement des écrits théoriques brechtiens vienne à déterminer une interprétation que nous appellerions « ouverte » de ses pièces (et « modèles »). Une assimilation créatrice de la dramaturgie de Brecht a substantiellement contribué à la cristallisation de certaines modalités dans l'interprétation des acteurs et dans le style des metteurs en scène.

La contribution du théâtre de Brecht est importante pour former un acteur et un spectateur lucide (nous pensons à l'acteur et au spectateur roumain), par des moyens qui, sans trahir l'esprit de sa théorie et de son théâtre ne contreviennent pas à la spiritualité et au tempérament du peuple roumain. Les premiers succès remportés par des spectacles brechtiens sont dus, d'un côté à la pièce qui a imposé Brecht dans la conscience du spectateur roumain, *Mutter Courage*, d'autre part au metteur en scène, Mauriciu Sekler, ancien disciple de Brecht, ainsi qu'aux remarquables acteurs qui ont définitivement imposé la dramaturgie de Brecht sur les scènes des théâtres roumains et en premier lieu l'actrice Margareta Baciu du Théâtre National de Jassy.

En poursuivant l'évolution du rapport modèle-interprétation, la pièce *Mutter Courage* nous paraît significative. Constituant l'un des « modèles » célèbres, le spectacle avec la pièce *Mutter Courage* du « Berliner Ensemble » offre les données les plus intéressantes dans la poursuite du rapport. Le « modèle » une fois étudié, ce qui importe c'est son « utilisation dans le sens créateur », c'est-à-dire ce que nous avions défini comme ouverture et perspective créatrice offerte par le « modèle ». Un concept comme celui de « copiage », avec un caractère apparemment passif, non créateur, est analysé au point de vue de l'abord créateur : « le copiage est art en soi, un art que l'artiste doit maîtriser » [3]. Par contre, l'utilisation mécanique du « modèle » a pour résultat un asservissement aux arrangements des groupes, aux gestes, voire aux intonations, ce qui provoque les mouvements automatiques des acteurs et par conséquent l'impression de « spectacle anémique et doctrinaire » [4]. D'autres questions surgissent, justifiées au point de vue du rapport que nous étudions : la liberté artistique de mouvement est-elle freinée par l'utilisation du « modèle » ? Sur ce point, Brecht a donné une réponse valable aujourd'hui encore : « On doit se libérer du mépris provincial du copiage. Il ne s'agit pas d'un « plus facile ». Il ne s'agit pas d'une honte mais d'un art. C'est-à-dire qui doit devenir art pour ne pas laisser

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la place à la stéréotypie et à l'enkystement »[5].

Dans le théâtre roumain l'étude du « modèle » ne se confond pas avec l'étude des sources. La pièce-étalon, *Mutter Courage*, s'impose, selon nous, comme l'exemple le plus suggestif. La première transposition scénique de chez nous, dont, par une tragique ironie, comme disait un poète[6], la première eut lieu la veille de la mort de l'auteur (le 14 août 1956), s'inscrit dans la catégorie des « copies » les moins filtrées à travers une vision scénique propre. L'an 1958 offrira au Théâtre National de Jassy l'occasion de réaliser un spectacle réussi. En étudiant le « modèle », sans pour autant devenir son esclave, le metteur en scène Mauriciu Sekler, disciple de Brecht, s'est avéré aussi un connaisseur de la tradition réaliste du théâtre roumain en général et du théâtre de Moldavie en particulier. Selon nous, c'est le fait d'avoir accentué le caractère populaire de la pièce (Volksstück), exemplifié par Brecht avec la pièce *Monsieur Puntila et son domestique Matti*, représentée elle aussi sur la scène du Théâtre National de Jassy, qui explique en bonne partie le succès. La « chronique » constituée par le texte du drame brechtien, à la fois vigoureux et poétique, offre au metteur en scène et à la protagoniste, l'actrice Margareta Baciu, de larges possibilités d'innovation scénique. Éclaireur de voies (dans son contact avec le texte brechtien) tout en étant le continuateur des grandes traditions de la dramaturgie nationale (*Mutter Courage* de Brecht et le drame historique *Despot-Vodă*, de Vasile Alecsandri, furent des pièces représentatives du théâtre), le Théâtre National de Jassy n'a jamais démenti l'intérêt manifesté des années durant pour la dramaturgie de Brecht. C'est là, sans doute, la filière la plus substantielle de ce que nous considérons être une tradition brechtienne dans notre pays. L'interprétation de Margareta Baciu constitua un véritable « alfa » dans la direction d'un jeu créateur. Douée d'un physique vigoureux, possédant une voix au timbre sonore, une grande expressivité des mouvements, toute son apparition rayonnait cette joie de vivre qui dans une gradation dramatique menait à l'effondrement physique et moral: attelée toute seule, cette fois, au chariot, Anna Fierling-Margareta Baciu était l'image vivante du message transmis par Brecht. En rapport avec le « modèle », le metteur en scène et les interprètes ont approfondi les concepts fondamentaux de la terminologie brechtienne, sans les considérer toutefois comme des dogmes ou canons. « L'effet de distanciation » (VE) était devenu de la sorte, dans le spectacle de Jassy, une attitude lucide qui, sans exclure une participation intense n'arrivait pas à l'identification. Margareta Baciu se « distançait » en engageant des « dialogues » avec les spectateurs, cette modalité ne contrevenant pas à l'esprit de la pièce. Elle les pressait de la sorte à prendre à leur tour une attitude, ce qui constitue précisément le but de Brecht. Les éléments de décor, les accessoires, la lumière, la musique s'harmonisaient avec le jeu des acteurs et ne contredisaient pas non plus les indications de l'auteur (tout en se gardant de « copier » d'une manière servile « le modèle »).

Deux ans plus tard, une actrice qui présentait — comme type — une grande ressemblance avec Helene Weigel, Nunuţa Hodoş, allait offrir aux spectateurs de Braşov une nouvelle variante[7], suivant, peut-être, de plus près le « modèle ». Décharnée, avec des mouvements vifs, nerveux, Anna Fierling-Nunuţa Hodoş ajoutera des traits nouveaux au portrait de la vivandière: outre l'explosion vitale de Margareta Baciu, elle esquissera plutôt qu'elle ne développera les éléments de la nocivité de cette « hyène des guerres », la ruse, la témérité gratuite, par moments presque virile. Dans la scène de la mort de Kattrin ou lors du dernier tour du chariot, l'actrice Nunuţa Hodoş apparaissait affaisée, ployée sous le poids du chariot, mais avec un regard obstiné: la mère

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Courage n'aura rien appris ! L'association entre ces deux actrices roumaines nous permet de faire une analogie avec deux grandes interprètes allemandes, Helene Weigel et Therese Giehse qui, par ailleurs, font l'objet d'une suggestive analyse comparée dans le « livre-modèle ». L'analogie ne nous a pas été suggérée uniquement par des ressemblances physiques mais aussi par la conception qui pourrait les rapprocher, toutes les deux ayant déchiffré dans ce personnage-symbole certains traits complémentaires qu'elles ont mis en relief.

Ce qui semble distinguer le spectacle avec la pièce *Mutter Courage* du Théâtre de Comédie de Bucarest du spectacle-modèle, d'un côté, et des autres spectacles de Roumanie, de l'autre côté, c'est le renforcement du filon émotionnel qui existe à l'état latent dans le texte et dont la présence est « souterraine » dans le spectacle allemand originaire. En tant qu'interprète de Anna Fierling, Marcela Rusu a ouvertement exprimé son opinion sur le théâtre de Brecht et sur ce rôle en particulier : « J'avoue ne m'être que difficilement approché de la mère Courage. J'avais plus d'un handicap à surmonter : le souvenir de Helene Weigel interprétant ce rôle mais surtout la théorie de la distanciation, propre au théâtre brechtien et à laquelle je ne crois pas. Je continue, quant à moi, de croire que le théâtre est émotion, participation, engagement absolu et inconditionné du public aux événements représentés. Un théâtre basé sur l'expectative lucide du public se condamne tout seul à la stérilité » [8]. Le metteur en scène Lucian Giurchescu a su déchiffrer avec clarté « la fable» et voir la démonstration brechtienne, avec toute sa charge humaine, « dans l'espace ». Dans un espace scénique dense (sans être pour autant chargé), avec le coloris d'une pâte épaisse, parcouru de sonorités éclatantes, avec le vacarme de la guerre qui par moments a été même exagéré. La guerre de trente ans devient de la sorte non seulement la relation scénique d'une « chronique », mais la fresque aux accents terrifiants d'un épisode apocalyptique de l'histoire de l'humanité. Le trait principal que l'auteur veut souligner pour l'époque est le caractère mercantile de la guerre. Le metteur en scène du spectacle parle de « la capacité de l'être humain de descendre sur l'échelle de l'humanité » [9]. L'attention des réalisateurs du spectacle s'est concentrée avec lucidité sur le texte. La scène de la confrontation de Anna Fierling avec le corps sans vie de son cadet, Schweizerkas, nous paraît suggestive : « la seule chose vivante ce sont les larmes qui dégoulinent le long du visage » [10]. La pétrification trouve là sa forme d'expression la plus adéquate. La version du Théâtre de Comédie constitue le résultat d'une « lecture » (dans le sens préconisé par Roland Barthes) qui, tout en gardant la substance de l'original, pose des accents particuliers et éclaire, au moyen de coupures et de modifications dans la structure du spectacle, certains épisodes. Giurchescu affiche son indépendance vis-à-vis du modèle, sans toutefois le nier ou en créer un autre antithétique. Il s'avère de la sorte soucieux du goût et de la réceptivité du public roumain, qui aurait sans doute manifesté quelque réserve pour ce genre pour ainsi dire « *herb* » (lucide jusqu'à la froideur). Une actrice de la famille spirituelle et avec le tempérament de Marcela Rusu, même si elle ne réalise pas une interprétation « anti-Weigel » [11], se ralliera certainement aux côtés du metteur en scène pour construire « ce large pont entre Brecht et le public roumain » [12].

La plus récente des mises en scène de cette pièce, celle du Théâtre National de Cluj-Napoca [13], semble en même temps la plus éloignée du « modèle ». Premier argument : la disparition du chariot qui était devenu une métaphore scénique fondamentale. Second argument : le caractère de « pièce populaire » apparaît doublé d'une parabole d'un grotesque macabre, en une suite d'images d'enfer. L'accent principal est mis sur la « hyène des guerres » et la réplique d'Anna Fierling : « Je me vois

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

par moments errant en enfer avec mon chariot. . . » semble acquérir la valeur d'une véritable devise du spectacle. Troisième argument : la tendance vers une déformation grotesque et macabre conduit à des métaphores excessives, à une démonstration visuelle [14], et ce qui est encore plus important au point de vue du jeu des acteurs, à une modalité qui n'est ni « incarnation », ni « représentation » mais, dirions-nous, une troisième modalité impliquée par la seconde, une articulation blanche, une hypostase de la « démonstration » brechtienne. Silvia Ghelan dans le rôle titulaire illustre avec intelligence et un instinct théâtral sûr cette manière d'aborder, apparemment surprenante. Loin de se perdre dans les méandres de l'effet de « distanciation », elle crée comme dans un monolithe la sombre figure de la « hyène des guerres », au milieu d'un univers chaotique, elle-même un « déchet humain » parmi les restes qui couvrent les champs de bataille. La performance de l'actrice nous paraît symptomatique pour l'évolution du rapport que nous poursuivons.

En ce qui concerne un élément important du spectacle, notamment la musique, on a eu recours aux motifs originels de Paul Dessau, dans une adaptation aux résonances dramatiques modernes de Dorin Liviu Zaharia ; mais on a l'impression que cette « émancipation » ne trahit, en définitive, que la peur du « copiage ».

Le jeu de certains personnages, sans lesquels l'évolution de l'héroïne principale ne saurait être conçue, donne également la mesure de l'évolution du rapport « modèle » — interprétation. Les interférences du caractère dramatique et du caractère épique sont évidentes dans les rôles du Cuisinier, de Kattrin la muette et d'Yvette et dans un rôle qui a, ici, une facture singulière, avec les implications d'un raisonneur, interprété d'une manière très « brechtienne », en ce sens qu'il pousse la « distanciation » jusqu'aux dernières extrémités, par l'acteur Gelu Bogdan Ivaşcu. Il s'agit d'une apparition sur la filiation du théâtre expressionniste, fortement éclairée, dont le contour mystérieux se détache du fond sombre et qui d'une voix « blanche » communique des événements dans le style des « chroniques » mais avec des adresses précises à la contemporanéité. C'est, peut-être, le personnage le plus fidèle à la vision de la mise en scène, l'expression de son originalité, de l'empreinte personnelle apposée sur ce spectacle, qui est le dernier en date avec la pièce *Mutter Courage* dans notre pays.

Aux côtés de Anna Fierling, Yvette, elle aussi une « hyène des guerres », marque les hauts et les bas : « Et il fallait que la guerre m'abandonnât juste à ce moment, quand je suis en haut ». Avec le « Song de la grande capitulation », le « Song de la fraternité » constitue l'un des leviers essentiels de la fable, de même que la scène du tambour constitue un point nodal, une manière de souligner le « gestus » social. Des acteurs de valeur, tels Constantin Sava (le Cuisinier, au Théâtre National de Jassy), Virgil Fătu (Braşov), Mircea Albulescu (Théâtre de Comédie, Bucarest) ou des actrices douées, telles Gilda Marinescu (Kattrin, Théâtre National de Jassy), Anca Neculce-Maximilian (Théâtre National de Cluj-Napoca), Sanda Toma (Théâtre de Comédie) ont créé, dans des optiques sensiblement différentes, dans des styles d'interprétation bien définis, des modalités qui découvrent les facettes complémentaires des personnages. A Jassy, le Cuisinier semble plus près de Ernst Busch, le créateur débordant de vitalité du « Berliner Ensemble », à Braşov l'acteur prête au personnage des éléments qui aujourd'hui nous paraissent anticiper la mutation soufferte dans le récent spectacle de Cluj-Napoca, en en faisant un Don Juan de facture populaire à son déclin, un goinfre affamé qui prévoit la défaite. Les interprètes de Kattrin s'imposent surtout dans la scène d'héroïsme (héroïsme qui contient un noyau d'humanisme incandescent), faisant preuve de discernement quand elles

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

évitent l'identification avec l'héroïne dans cette scène d'intense dramatisme.

Aucune des variantes scéniques roumaines n'a constitué une « copie » fidèle, dans le sens de passive, du « modèle ». A Jassy un réalisme poétique, vigoureux, à Brașov une stylisation qui ne contredit en rien l'esprit de l'œuvre, avec, peut-être, l'erreur (commise par excès de zèle) d'incorporer en un seul spectacle presque tout ce que la documentation avait pu offrir en matière de théâtre épique — ainsi que remarquait, à juste titre, un chroniquer, sans en atténuer l'incontestable mérite d'avoir cherché par toutes les voies possibles à atteindre à la modalité spécifique du théâtre épique[15].

Si le premier spectacle en Roumanie avec la pièce *Mutter Courage* avait pu sembler « surprenant » et « déroutant »[16], nous pensons aujourd'hui que ce n'est pas uniquement l'« entraînement » qui a compté dans la cristallisation d'une tradition du théâtre brechtien, mais plutôt, au premier chef, la réception et l'assimilation créatrice de la poétique et de la dramaturgie de Brecht. Les spectacles roumains avec cette pièce fondamentale, à valeur de programme, de la dramaturgie de Brecht, sont un argument de l'esprit militant actif, de la pénétration de la dynamique des idées, du potentiel scénique accru du filon et du message humaniste contenus dans cette œuvre.

Au sujet du caractère populaire de la littérature et du réalisme, Brecht écrivait: « La nécessité d'une création réaliste ne saurait plus être si facilement ignorée aujourd'hui. Elle est devenue toute naturelle. De dire la vérité est devenu un devoir toujours plus pressant. . . Nous avons la possibilité de nous adresser au peuple et plus que jamais il est nécessaire de parler son langage »[17].

Le thème de la guerre, traité par Brecht aussi dans la variante du *Brave soldat Švejk dans la deuxième guerre mondiale* a constitué pour le théâtre roumain encore une occasion d'aborder la dramaturgie brechtienne avec des contributions créatrices. Lucian Giurchescu, étant à la deuxième pièce de Brecht qu'il montait, a essayé de crayonner « aussi distinctement que possible, l'individualité circonscrite, de manière consciente ou pas, à une unité sociale, se manifestant pareillement comme tendance mais très diversement comme réaction »[18].

La satire du militarisme habsbourgeois de la fresque de Hašek devient dans cette variante de Brecht un sévère réquisitoire dirigé contre le hitlérisme, avec les implications tragiques qui sillonnent l'univers où vit et que commente, avec une ironie encore plus cinglante, le héros populaire Švejk. Le metteur en scène discerne ceux des moyens théâtraux (en premier lieu les masques géants, grotesques) qui peuvent servir le mieux à une transmission claire des idées de ce pamphlet « memento », ainsi que s'exprimait, avec raison un chercheur roumain du théâtre brechtien[19]. La vision de la mise en scène (qui, ici, incorporait les songs dans la substance du spectacle), les pointes des songs décochées avec précision, l'interlude conçu par le metteur en scène, tout était en consonance avec le caractère parabolique du texte (et avec la dramaturgie brechtienne en général). Le jeu de Florin Scărlătescu, acteur plein d'expérience, dans le rôle titulaire, ajouta un autre anneau à la chaîne des interprétations créatrices de la poétique et de la dramaturgie brechtiennes. Pour déchiffrer l'essence du rôle, l'acteur a parcouru un chemin jalonné de nombreuses recherches et questions révélatrices: « Brecht est un créateur très difficile à interpréter et, parfois, dangereux, parce que ses personnages sont tissés sur un canevas tragi-comique, et même tragique, finement rehaussé d'éléments de comique bouffe, ce qui peut inciter certains acteurs à une ridiculisation des personnages. Le Švejk de Hašek a pu renaître dans l'œuvre de Brecht parce que dans l'original de l'écrivain tchèque ses actions étaient limitées, alors que dans

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

elles deviennent virulentes. Cette appréciation fut, je crois, le moment-clef de mon interprétation dans le spectacle du Théâtre de Comédie »[20]. Le principal mérite de cet acteur s'ajoute, pensons-nous, à une vision commune des acteurs roumains qui ont obtenu des succès dans des rôles brechtiens; l'acteur interprète un personnage populaire, d'une pièce populaire, réaliste, mais ayant en même temps un caractère allégorique marqué. C'est ce qui a justifié les parallèles établis avec des héros populaires de la trempe d'un Till Eulenspiegel et même de Don Quichotte, avec Nastratin, Păcală (personnage de la littérature roumaine), < . . . . . >, héros populaires qui ont réagi contre l'oppression et contre la stupidité[21]. Avec sa désinvolture coutumière, Florin Scărlătescu a déployé toute la gamme d'un acteur de comédie complexe, depuis la mimique suggestive à l'expressivité de la plastique corporelle et à la manière intelligente de phraser les répliques. Il créa de la sorte un plan supérieur du comique de mœurs (dans le cadre d'une fresque pamphlet, si nous pouvons nous exprimer ainsi), combiné avec un truculent comique de situation et de réplique, éclairant ainsi cette « noble fonction récréative du théâtre », soulignée par Brecht dans le second paragraphe du *Petit Organon*, et atteignant en même temps son but qui est de faire de la critique un « acte de plaisir » en évitant le ton didactique, ainsi que l'indique le paragraphe 25 de l'Organon. Aux côtés de cet acteur, Tamara Buciuceanu s'est imposée comme véritable interprète brechtienne, dans le sens d'une adhésion à l'essence du théâtre populaire.

L'utilisation des masques devient une tradition dans les spectacles brechtiens mais risque parfois de glisser dans le maniérisme. *Le Cercle de craie caucasien*, qui fut le suivant spectacle brechtien monté par Giurchescu (saison théâtrale 1962/1963) au Théâtre National « I. L. Caragiale », démontre les vertus mais aussi les servitudes de cette pratique. Le texte offre des indications pour quelques-uns des masques, celui de l'épouse du gouverneur ayant les significations paraboliques les plus précises. L'alternance des deux plans de la pièce, celui de la légende et celui de la réalité, contribue à la formation d'une aura poétique. Le noyau allégorique de la fable confère, lui aussi, une vibration poétique au texte. Dans son ensemble, le spectacle constitua un moment inédit, en abordant le théâtre de Brecht dans un esprit créateur. Les interprètes des principaux rôles — Constantin Rauţchi (Azdak), Silvia Popovici (Groucha), Emanoil Petruţ (Simon Hahava), — dont les créations constituèrent des succès, ont réussi à allier la « distanciation » à l'intensité dramatique (ce qui paraît paradoxal), ainsi que l'ont fait aussi d'autres interprètes sur les scènes roumaines, adoptant des modalités qui sans contrevenir à l'esprit poétique de Brecht, concordent (ce qui est important) avec la spiritualité et le tempérament roumains. Il ne s'agit pas d'un « compromis » mais d'une nécessaire et organique assimilation des principes théoriques et de la dramaturgie de Brecht. La scène du jugement salomonique, de même que la « Fuite dans les montagnes septentrionales » sont des pages d'anthologie du spectacle roumain contemporain. L'élément dramatique ou, plus précisément, le niveau dramatique l'emporte sur celui épique ou lyrique, d'où une intensité dramatique accrue. Le plaidoyer dramatique-poétique de Brecht en faveur de la vérité et de la justice est devenu dans cette transposition scénique une « démonstration » exacte, mais sans ostentation de nature didactique, se fondant sur la vénération du peuple roumain pour des concepts humanitaires tels la vérité, la justice, la générosité. Des héros comme Azdak, Groucha ou Simon Hahava peuvent être considérés les porteurs de ces valeurs morales et spirituelles.

Monsieur Puntila et son domestique Matti, pièce populaire dont Brecht se sert afin de préciser son point de vue sur le concept

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de « théâtre populaire », a connu quelques intéressantes transpositions scéniques en Roumanie. Le spectacle le plus représentatif fut celui du Théâtre Giuleşti [22], qui permit à l'un des principaux protagonistes de faire cette étonnante déclaration (en sa qualité d'interprète d'un personnage brechtien): « Je m'efforcerai toujours de trouver la substance intime d'un rôle, l'idée fondamentale de l'auteur, afin que les ayant découvert je puisse m'identifier au personnage, vivre dans sa peau. Je me garderai toujours d'attirer l'attention des spectateurs sur le fait que je joue du théâtre. J'éviterai toujours de charger le personnage plus qu'il n'est nécessaire pour que le public puisse l'identifier avec précision. J'espère ne pas rebuter les adeptes de la « théorie de la distanciation » de Brecht en affirmant que c'est exactement la manière dont j'ai conçu et interprété Monsieur Puntila »[23]. Il est clair que l'acception donnée par l'acteur Ştefan Mihăilescu-Brăila aux notions de « vivre » et s'« identifier » n'est point celle de Stanislavski. En effet, l'interprétation de Puntila — grand propriétaire de terres — en est une preuve éclatante.

En indiquant comment doit être jouée une pièce comme *Monsieur Puntila et son domestique Matti*, Brecht précisait: « Le rôle de Puntila ne saurait être dépouillé, à aucun instant et par aucun trait, de son charme naturel; il faut un art accompli pour réaliser les scènes d'ivresse d'une manière poétique, délicate et aussi variée que possible et les scènes de lucidité de la manière la moins grotesque et la plus quotidienne. Pour être concret: il doit s'efforcer de présenter Monsieur Puntila dans un style qui contienne des éléments de l'ancienne *commedia dell'arte* et des éléments de la pièce de mœurs réaliste [24]. Le metteur en scène Lucian Giurchescu a tenu compte de ces indications sans toutefois devenir leur esclave. Le texte contenait en germe les éléments mis en relief par l'acteur, de sorte que le metteur en scène a pu en tirer parti d'une façon organique, sans ostentation. Le spectacle était conçu comme une comédie satirique populaire, le rire ayant une fonction critique déterminante, et les acteurs jouaient avec entrain (comme dans une comédie) tout en « montrant » (dans l'acception brechtienne, démonstrative) l'essence de la satire, en communiquant le message du poète dramatique: « Car un jour les valets de ferme te quitteront /Ils n'auront trouvé de bon maître/ Que lorsqu'ils seront leurs propres patrons ». A l'autre pôle il y a le personnage de Matti — le prolétaire qui a le courage d'affirmer ouvertement les vérités — interprété par l'acteur Colea Răutu avec ce grand naturel qui constitue — ainsi que remarquait un chroniqueur dramatique — une condition essentielle, surtout pour le théâtre de Brecht. Tamara Buciuceanu, dans le personnage de Laina, offrait une confirmation de la manière créatrice dont peuvent être assimilées les modalités d'interprétation du théâtre épique: vitalité, intelligence aiguë, bon sens spécifique à l'homme du peuple, ironie, ce qui dans la double hypostase — de personnage impliqué dans la fable et de présentateur — exige un effort accru d'adaptation au style de Brecht. Peu sont les spectacles dans lesquels les songs ont rempli en telle mesure leur fonction dramatique, et cela grâce, en grande mesure, à cette actrice. La musique composée par Paul Dessau pour cette pièce a un caractère populaire (slave), ce qui rend plus facile la tâche de l'interprète de songs, au fait de l'acteur, comme, par exemple, le fameux « Song de Puntila » (Das Puntila-Lied), composé sous la forme d'un thème à variations. *Monsieur Puntila et son domestique Matti*, devint de la sorte une nouvelle occasion d'affirmation de notre esprit militant, de notre credo humanitaire, de l'expression du bon sens et du sens de la mesure, stygmatisant la cruauté et l'oppression.

Au sujet de la pièce *Homme pour homme*, créée par Brecht dans la période d'après 1925, lorsqu'il était en train de chercher de nouvelles structures en consonance avec

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

l'acuité du contenu d'idées, il est intéressant de voir comment on a souligné dans le spectacle la structure que nous allons désigner, d'une façon conventionnelle, comme « structure sur trois niveaux », ou structure « stéréométrique », notion plus suggestive, peut-être, pour établir le rapport entre le « temps dramatique », le « temps lyrique » et le « temps philosophique ». Si l'on tient compte que la pièce *Mann ist Mann* fut créée par Brecht sept ans après sa première création dramatique, *Baal*, on réalise clairement que le « niveau poétique » occupe une place encore importante dans la structure de la pièce. L'exubérance, relevée par le metteur en scène Lucian Giurchescu comme une coordonnée essentielle, semble adéquate à la parabole et à la fable même de cette pièce. Le rythme alerte, la dynamique de l'ensemble, la gradation de chaque partie et leur enchaînement dans le cadre général font du spectacle de Giurchescu une comédie souvent agrémentée de cet « humour noir », ce « *Galgenhumor* » (humour de potence) spécifiquement allemand. Le metteur en scène a trouvé une formule qui ne trahit pas l'esprit de la dramaturgie brechtienne et contribue en même temps à effectuer, sur le ton « enquêteur-enjoué », la démonstration. Dans le spectacle du Théâtre de Comédie, la fable apparaît nettement tracée, en tant qu'élément essentiel de l'acte scénique qui, selon Brecht, représente la somme globale de toutes les actions « de geste », constituant, outre la fonction instructive, une fonction de délectation, ainsi que cela est indiqué dans le *Petit Organon*. En ce sens, le style de jeu de Mircea Albulescu (Uria) et de Stela Popescu (la veuve Begbick) nous semble éloquent. Nous pourrions ajouter que Albulescu-Uria correspond, dans la plus grande partie du spectacle, au « niveau épique », alors que Galy Gay correspond surtout au « niveau dramatique ». Le groupe de la « lie », formé de Uria, Jip, Jesse et Polly peut être considéré à travers l'image amplifiée du premier, auquel l'auteur et le metteur en scène ont souvent attribué le rôle du narrateur et qui constitue l'« éminence grise » du groupe. Le spectacle du Théâtre de Comédie reflète une conception originale du metteur en scène, développant les potentialités scéniques du texte, à la lumière de cette « exubérance » propre aux interprétations roumaines des pièces de Brecht.

Une pierre de touche, non seulement dans la sphère du théâtre épique mais du théâtre contemporain en général, est constituée par la transposition scénique de la « pièce à gangsters » qui est *La Prodigieuse carrière d'Arthuro Ui*. Aujourd'hui plus que jamais nous pouvons nous rendre compte des implications du concept de « théâtre politique », pour lequel le texte dramatique de Brecht est déterminant. En 1941, Brecht créait en Finlande cette pièce que nous pourrions qualifier d'archétype. Le spectacle conçu par le metteur en scène Horea Popescu, au Théâtre Giuleşti s'inscrit parmi les spectacles les plus importants pour la promotion du concept de théâtre politique en Roumanie[25]. Il s'inscrit en même temps dans la lignée des préoccupations constantes du metteur en scène, réalisateur, également, d'un incisif spectacle de satire avec la pièce *Le Bain*, de Maïakovsky, et, tout récemment, d'un spectacle monumental avec la pièce *Danton*, de Camil Petrescu, concrétisant ainsi, par des modalités scéniques diverses, les concepts de théâtre politique et de théâtre populaire. C'est son style grotesque, avec une puissante fonction militante, qui, selon nous, marque l'originalité du spectacle avec la pièce *Arturo Ui* et, en même temps, la spécificité de l'œuvre dramatique brechtienne. Le jeu de Ştefan Mihăilescu-Brăila, acteur d'une facture particulière, ayant incarné le personnage de Maïakovsky, Optimistenko, et celui de Brecht, Puntila, assura la réalisation d'un spectacle aux vifs échos parmi les rangs du public et des gens de théâtre. Le spectacle combine les éléments de la pièce populaire avec ceux de l'allégorie et met

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en relief un langage théâtral dans lequel le réalisme n'exclut pas la stylisation et, implicitement, la réduction à l'essentiel. La tradition du théâtre politique préconisé par Erwin Piscator est continuée par des commentaires et des projections de journaux d'actualité, par un collage avec des images suggérant le cadre historique et politique. Les masques, permanence du théâtre brechtien, sont remplacés ici soit par ce que nous appellerions le «maquillage » ou le « grime-masque », qui évoque celui du théâtre asiatique mais aussi le cirque, *Arturo Ui* nous apparaissant tel un clown sinistre et dangereux, soit par les grandes figurines dans le genre de celles conçues par le caricaturiste Georg Grosz pour les spectacles de Piscator. De même que dans les spectacles avec les pièces de Maïakovsky, le motif de la foire et du cirque avec feu de Bengale contient en germe la métaphore scénique, accentuant l'hyperbole satirique. Comme dans le rôle de Monsieur Puntila, l'acteur Ştefan Mihăilescu-Brăila joue avec « foi », réalisant non pas une caricature mais un monstre. C'est pourquoi on peut dire que l'acteur a parfaitement saisi la teneur poétique brechtienne, même s'il n'a pas utilisé la technique proposée. Le résultat fut une exemplaire « vivisection » qui ne trahit en rien l'esprit de cette poétique.

Des problèmes particulièrement importants posent la pièce et, partant, les transpositions scéniques de *L'Opéra de quat' sous*, qui occupe une place plutôt singulière dans le cadre de la dramaturgie de Brecht. Le modèle dont s'inspira Brecht, *The Beggar's Opera* de John Gay, marquait une direction nouvelle dans le théâtre du XVIIIe siècle en parodiant le mélodrame et la manière conventionnelle d'interpréter le spectacle d'opéra. Par un entremêlement d'éléments dramatiques, épiques, lyriques et musicaux, avec des accents parodiques, Brecht se propose d'aborder des problèmes d'économie politique, mais exempts de ce caractère didactique qui apparaît dans *Sainte Jeanne des abattoirs*. Le réquisitoire de Brecht était dirigé contre la « capitalisation » de toutes les relations humaines, ainsi que le montrait le metteur en scène Erich Engel, en parlant de la nouvelle mise en scène de l'opéra [26].

Un spectacle ayant exprimé d'une façon très concluante l'apport original du théâtre roumain à l'interprétation de l'œuvre brechtienne, a été celui réalisé au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » [27] par Liviu Ciulei, lequel a converti le caractère hétéroclite de la pièce (texte dramatique, interpolations lyriques, musique, danse, implications d'opéra, de music-hall et de cirque) en un spectacle consonant non seulement avec l'œuvre de Brecht mais aussi avec le modèle anglais. On y a introduit des passages du *Roman de cinq sous*, élargissant ainsi la sphère de la problématique même, avec le mérite incontestable d'avoir réalisé la fusion des éléments disparates en une conception théâtrale [28]. On sent opérer, dans ce spectacle également, cette « vivisection » dont il a encore été question, notamment des structures sociales-économiques d'une faune équivoque, dans le cadre de laquelle les intérêts des bandits coïncident avec ceux de la police (Peachum-Macheath-Brown). L'essence de ces relations est recouverte d'un vernis d'honorabilité bourgeoise que Brecht, respectivement Liviu Ciulei, s'acharnent lucidement à enlever. Nous assistons à ce qu'un exégète du drame moderne qualifiait de « technique de dépouillement » (Enthüllungstechnik) [29], processus qui avec Ibsen et surtout avec Brecht est devenu radical. Ciulei a mis en évidence le caractère intéressé qui dénature des sentiments humains tels que la charité (tout cet échaffaudage de l'affaire des mendiants), l'amour (la relation Polly-Mackie, ainsi que celle Jenny-Mackie), le sens de la justice et les « sentiments philanthropiques » bourgeois. Encore un spectacle qui s'inscrit sur la ligne du concept brechtien de théâtre populaire, d'autant plus que de nombreux éléments composants de cette symbiose contiennent de telles suggestions. De même, continuant à maté-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rialiser ses constantes préoccupations dans la direction du réalisme scénique, Liviu Ciulei n'exclut pas la métaphore scénique, la renforçant, au contraire, surtout par les significations du décor. Le réalisme et la théâtralité s'entremêlaient de la sorte organiquement dans un registre grotesque. Au point de vue de l'interprétation des acteurs, le style de jeu n'a pas encore atteint une homogénéité totale. Si dans le jeu de l'actrice Clody Bertola, d'une grande sensibilité et intelligence scénique, c'est surtout le côté affectif, qui se fit sentir, le côté rationnel prédomina chez les interprètes des deux « piliers » [30] du spectacle: Toma Caragiu (Mackie Messer), qui effectua avec sarcasme la vivisection de son personnage, et George Mărutză (Jonathan Peachum), qui s'inscrivit dans une autre modalité, celle de l'analyse calme, de la présence d'esprit et du contrôle de soi.

La musique, composée par Kurt Weill pour l'opéra, fut adaptée dans ce spectacle aux rythmes modernes qui, tout en concordant avec le style de l'ensemble, ôte, croyons-nous, quelque chose du charme désuet de la partition originale (qui avait constitué l'un des « atouts » du film de Pabst). Liviu Ciulei incorpora la musique à la scène, ainsi qu'il avait déjà procédé, avec un sens du style très sûr, pour le spectacle avec *Comme il vous plaira*, de Shakespeare. Les songs conservent de la sorte leur fonction dramatique, ainsi que le veut la poétique brechtienne, en évitant le ton illustratif (faux et inutile).

Les transpositions scéniques à venir des œuvres dramatiques de Brecht nous offriront sans doute l'occasion de continuer des discussions utiles, nécessaires, concernant leur assimilation dans un esprit créateur. Cette continuité de la tradition brechtienne constitue en même temps un rapport créateur entre texte et spectacle. Le caractère « ouvert » de la poétique des pièces de Brecht le réclame catégoriquement. L'idée, que nous avons voulu mettre en évidence dès le début de notre recherche, revient maintenant, montant en spirale.

Les mises en scène roumaines de la dramaturgie de Brecht témoignent de la contribution créatrice des gens de théâtre de notre pays au développement du théâtre épique. Elles s'inscrivent au tableau mondial des spectacles brechtiens, révélant un tenace esprit militant dans la manière d'aborder et de conférer une potentialié scénique au thème humaniste. Certains spectacles font preuve de recherches et de solutions novatrices qui viennent enrichir le phénomène théâtral actuel.

Notes

[1] *Gînduri la al cincilea Brecht*, in Cahier programme du spectacle *Homme pour homme*, au Théâtre de Comédie, saison théâtrale 1970/1971.

[2] *Ibidem*.

[3] *Modelle des « Berliner Ensemble »*, in *Theaterarbeit*, Dresde, 1952, p. 305

[4] *Ibidem*, p.306.

[5] *Ibidem*, p.311.

[6] ALFRED MARGUL-SPERBER, *Bertolt Brecht şi teatrul*, in *Teatrul*, 1956, nº 5, p.15.

[7] Spectacle au Théâtre d'État de Braşov; mise en scène: Ion Simionescu; scénographie: Elena Simirad-Munteanu, saison théâtrale 1960/1961.

[8] MARCELA RUSU, *Mutter Courage*, in *Teatrul*, 1973, nº 3, p. 28.

[9] Cf. cahier-programme du Théâtre de Comédie, saison théâtrale 1971/1972.

[10] ANDREI STRIHAN, *Actualitatea lui Brecht*, in *Contemporanul*, 4. IV. 1972.

[11] Radu Popescu, la chronique théâtrale de *România liberă*, 15. IV. 1972

[12] *Ibidem*.

[13] *Mutter Courage*, au Théâtre National de Cluj-Napoca; mise en scène: Al. Tatos; scénographie: Florica Mălureanu et Helmuth Stürmer; saison théâtrale 1974/1975.

[14] VALENTIN SILVESTRU, *Teatrul Naţional din Cluj-Napoca: « Mutter Courage » de Brecht*, in *România literară*, 5.VI.1975.

[15] MIRCEA ALEXANDRESCU, *Experimentul brechtian pe scenele noastre*, in *Teatrul românesc în contemporaneitate*, Bucarest, 1964, p. 316, 317.

[16] ION D. SÎRBU, *Nedumeriri şi certitudini*, in *Teatrul*, 1957, nº 2, p.80.

[17] BERTOLT BRECHT, *Volkstümlichkeit und Realismus*, in *Sinn und Form*, 1958, nº 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[18] LUCIAN GIURCHESCU, cf. le cahier-programme cité.

[19] MIRCEA ALEXANDRESCU, *op. cit.*, p.326.

[20] FLORIN SCĂRLĂTESCU, *Svejk*, in *Teatrul*, 1973, n° 3, p.30.

[21] MIRCEA ALEXANDRESCU, *op. cit.*, p.326.

[22] *Monsieur Puntila et son domestique Matti*, au Théâtre Giuleşti; mise en scène: Lucian Giurchescu, saison théâtrale 1959/1960.

[23] Cf. VALENTIN SILVESTRU, *Personajul în teatru*, Bucarest, 1966, p. 235.

[24] BERTOLT BRECHT, *Über das Volksstück. Wie ein Stück wie Herr Puntila und sein Knecht Matti gespielt werden muss*, in *Theaterarbeit*, p.16.

[25] *La Prodigieuse carrière d'Arturo Ui*, au Théâtre Giuleşti; mise en scène: Horea Popescu, saison théâtrale 1963/1964.

[26] ERICH ENGEL, *Zu unserer Aufführung. Über die Neuinszenierung der „Dreigroschenoper"*, in cahier-programme du „Berliner Ensemble", 1960.

[27] *L'Opéra de quat' sous*, au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra »; mise en scène: Liviu Ciulei, saison théâtrale 1964/1965.

[28] VALENTIN SILVESTRU, *Un dialog posibil despre « Opera de trei parale »*, in *Prezenţa teatrului*, Bucarest, 1968, p. 224.

[29] MARGRET DIETRICH, *Das moderne Drama*, Stuttgart, 1963, p. 30.

[30] Cf. VALENTIN SILVESTRU, *op. cit.*, p. 225.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES MANUSCRITS DE PUTNA ET CERTAINS ASPECTS DE LA CIVILISATION MÉDIÉVALE ROUMAINE*

Gheorghe Ciobanu

Dans l'ensemble de la civilisation médiévale roumaine, l'aspect musical est le moins connu. Le fait s'explique par l'apparition tardive de recherches suivies dans le domaine. Vers 1962, l'étude de données devenues toujours plus nombreuses et évidentes depuis cette date a imposé le centre monacal de Putna — situé au Nord de la Moldavie — comme le foyer d'une école de musique religieuse renommée à la fin du XVe siècle et au cours de la seconde moitié du XVIe. Sept manuscrits [1] en restent, conservés dans les bibliothèques ci-dessous :

1. *Государственный Исторический Музей* de Moscou, Fonds P.I.Ščukin, mss. n° 350 (comme il est indiqué au folio 158^r, ce manuscrit a été achevé par Eustache le protopsalte le 11 juin 1511);
2. *Bibliothèque du monastère de Putna*, mss. n° 56/576;
3. *Bibliothèque Centrale Universitaire de Jassy*, mss. n° I.26 (écrit en 1545 par Andonios le protopsalte);
4. *Bibliothèque du monastère de Dragomirna*, mss. n° 1886;
5. *Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie*, mss. sl. n° 283;
6. Idem, mss, sl. n° 284 [2];
7. *Църковния историко-археологически музей* de Sofia, mss. n° 816.

Outre ces documents, il existe encore 14 folios à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Leningrad, fonds, A.I. Jacimirskij, mss. n° 13.3.16, lesquels, initialement, ont fait partis du mss, Šč. 350.

Les auteurs et les datations des manuscrits n'étant pas connus généralement avec précision — exception faite de ceux indiqués ici-même sous les numéros d'ordre 1 et 3 —, la présentation que nous venons d'en faire n'est pas chronologique. Il est évident cependant qu'ils appartiennent tous à la fameuse école de Putna, leur graphie et la touche reconnaissable des mélurges activant dans ce monastère — notamment celle d'Eustache le protopsalte — étant des arguments dans ce sens.

Tous les manuscrits — sauf le mss. sl. 283 qui est un missel — sont des *anthologies*. Le pr. Émile Kałužniscki affirmait en 1883 qu'il avait trouvé à Putna un *hirmologion* composé de « six volumes inégaux » [3]. Il en avait étudié le dernier, le mss. Šč. 350 dont, plus tard, allait s'occuper Jačimirskij [4]. Cela étant, l'appellation d'hirmologion donnée par Kałužniscki aux six volumes est assurément erronnée, parce que ni le mss. Šč. 350, ni aucun des autres manuscrits connus — et parmi lesquels, certainement, figurent quelques-uns des ceux qu'aura vus Kałužniscki à Putna —ne contiennent des *hirmoï*, ce qui aurait justifié l'appellation. Il convient par ailleurs de relever que le pr. É.Kałužniscki s'est occupé seulement du mss. Šč. 350, tout comme il n'a étudié que l'écriture cryptogrammique, à l'instar, du reste, d'A.I. Jačimirskij qui, aussi, en se penchant sur le même manuscrit — tout en y ajoutant les 14 folios actuellement à Leningrad mais, à l'époque, se trouvant dans sa propre bibliothèque — ne s'est occupé que de l'écriture glagolithique. Aucun de ces spécialistes, par conséquent, n'a analysé le manuscrit au point de vue musical, bien qu'à l'encontre de Kałužniscki, Jacimirskij ait avancé quelques idées concernant l'origine du document.

A la suite de ce dernier, le musicologue bulgare Raïna Palikarova Verdeil affirme —

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 65–77, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sans avoir vu le manuscrit, mais seulement sur la foi de la présentation qu'en fait Jacimirskij et des quelques fac-similés qu'il reproduit — « qu'il est écrit en langue slavonne, appelée moyenne bulgare et copié par des moines roumains. L'original de ce manuscrit a dû être écrit pendant le IIe royaume bulgare [5] ». Cette opinion, et partant d'ailleurs du même Jacimirskij, a été adoptée par les spécialistes roumains Ilie Bărbulescu [6] et, à sa suite, par G.Breazul [7] et C.C.Ghenea [8].

Toutefois, les affirmations les plus catégoriques concernant l'inauthenticité des créations musicales signées par les psaltes de Putna se trouvent dans l'ouvrage *Старобългарски музикални паметници — Old Bulgarian Musical Documents (Nauka i Iskustvo*, Sofia, 1973), publié par Stojan Petrov et Christo Kodov. Étant donné que l'ouvrage en question renvoie directement à la civilisation médiévale roumaine et que le matériel musical, inclus dans le volume sous forme de fac-similés et considéré comme étant d'origine bulgare, provient — dans une proportion de 62% — du fonds de manuscrits de Putna, il nous semble opportun de nous en occuper essayant de rétablir la vérité. Voici, pour commencer, un bref exposé des opinions des deux auteurs.

L'idée dont les auteurs partent et qu'ils mettent à la base de leur argumentation est celle d'un chant ecclésiastique bulgare apparu peu de temps après l'évangélisation des habitants des contrées sud-danubiennes. Les facteurs ayant déterminé l'apparition de ce chant sont: a) *l'existence dès le commencement d'un « office religieux slave »* auquel furent adaptés l'*oktoéchos*, le psautier et les autres livres de rituel (p.18); b) *les modifications nécessairement imposées à la ligne mélodique byzantine* à cause de l'impossibilité de respecter, dans les textes traduits, le nombre des syllabes et la place des accents du *prototype grec*, de même que par *la « simplification » des textes traduits* (p.22 et 30); c) *l'influence exercée par le folklore musical bulgare sur les mélodies religieuses* (passim).

Les IXe et Xe siècles enregistrant un essor général de la culture et de l'art bulgares — facilité d'ailleurs par l'adoption de l'alphabet slavon —, moins de cent ans après l'évangélisation, le chant religieux aussi bien que « la littérature ancienne et l'art bulgares », développés tout premièrement à Preslav et Ohrid, principaux centres culturels du pays, « se répandirent jusque dans des pays lointains », la musique arrivant jusqu'en Occident (p.28).

On sait cependant que la Bulgarie a été soumise par Byzance en 1018 pour une période de 168 ans. Pendant tout ce temps, l'essor culturel a pris fin, le culte s'accomplissait en grec, les manuscrits — littéraires aussi bien que musicaux — furent détruits. Quelques manuscrits musicaux des IXe—Xe siècles en restent pourtant, les uns en notation ecphonétique, d'autres en notation paléobyzantine de la haute époque.

En 1186—1187 prend naissance le deuxième royaume bulgare à la suite de la libération de l'oppression byzantine. L'aube d'une nouvelle période d'efflorescence se lève et toute la culture bulgare, y compris la musique liturgique — est-il écrit dans l'ouvrage que nous relatons — renaît.

Mais, deux siècles environ après, la Bulgarie fut à nouveau assujettie, cette fois par les Turcs. La nouvelle occupation ce fit sentir par de grandes persécutions, par la liquidation des écoles et même du Patriarcat, enfin par la destruction des manuscrits littéraires et musicaux. Afin de se mettre à l'abri, de nombreux lettrés et moines bulgares se réfugièrent en Valachie, Moldavie et Russie. Ils emportaient, en partant, de nombreux manuscrits en même temps que « la tradition de l'école littéraire et musicale de Tyrnovo » et, implicitement, celle de « l'ancien chant ecclésiastique bulgare » (p. 66). La langue et la littérature bulgares allaient trouver en Valachie et en Moldavie des conditions de développement beaucoup plus favorables qu'en Russie et les moines bulgares réfugiés seront les initiateurs du monastère de Neamţ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en Moldavie, alors qu'en Valachie, le moine Nicodème d'Athos « né en Macédoine » va fonder les monastères de Vodița et de Tismana; plus tard encore, en 1763, à Dragomirna, Paisij Veličkovskij va remettre en usage l'office religieux slave (p.66). De la sorte, le chant ecclésiastique bulgare ancien ainsi que la langue et la littérature bulgares prirent pied dans tous les couvents de Moldavie et de Valachie étant introduits par « quelques-uns des disciples du patriarche Eftimios et de Grégoire Ţsamblak » (pp. 66—68). Suivant S.Petrov, les mss. Šč. nº 350, mss. sl. nº 283 et mss nº 816 de Sofia attestent l'adoption par les Roumains du chant religieux bulgare ancien. Parmi ces documents, le premier ne serait — aux dires de l'auteur — qu'une copie d'après un manuscrit bulgare apporté en Moldavie par les moines réfugiés. Christo Kodov, lui, affirme d'emblée que les manuscrits *rédigés, copiés* et *répandus en Roumanie* — notamment dans les monastères de Moldavie — doivent être rapportés aux *documents musicaux bulgares* parce qu'ils « découlent de sources bulgares ». D'ailleurs, affirme-t-il, non seulement la musique des manuscrits mentionnés, mais « *toute la littérature slave qui s'est épanouie, (dans les Principautés roumaines)* au cours des XVe—XVIIe siècles, tant sous la forme de livres de rituel que sous celle du chant d'église, représentent *une continuation directe* de la tradition religieuse bulgare du temps du patriarche Eftimios » (p. 170).

A l'appui de leur thèse, les auteurs reproduisent 175 facsimilés des manuscrits musicaux de Putna — sur le total des 270 que le livre contient. Sur ces 175 fac-similés reproduits, un nombre de 164 proviennent du mss. Šč. nº 350, 7 autres du mss sl. nº 283 et 4, enfin, du manuscrit nº 816 de Sofia. Bien que S. Petrov et Chr.Kodov affirment vouloir reproduire uniquement des chants religieux sur textes slavons, les fac-similés 99 et 100 ne sont rien d'autre que deux pages de la *papadiké* (en d'autres termes, de la *propédie*, comme l'appellera au XVIIIe siècle Filothée sin Aga Jipa) en grec qui ouvrait l'anthologie rédigée par Eustache le protopsalte.

En dehors du fragment de céramique sur lequel se trouve inscrit un texte liturgique et des trois manuscrits de Putna, les auteurs se réfèrent aussi à deux évangéliaires en notation ecphonétique ainsi qu'à cinq autres manuscrits en notation paléo-byzantine, dont deux datent du XIIIe siècle, c'est-à-dire du second royaume bulgare. Ils présentent de plus quatre chants sur textes grecs, datés au XIVe siècle et introduits dans un document officiel rédigé en 1211 lors du concile réuni afin de proscrire les bogomiles.

Il convient de souligner qu'à l'exception des quatre chants du « Synodique » et des chants compris dans les manuscrits de Putna, aucun des documents présentés ne peut, dans le stade de la paléographie actuelle, être transcrit. Cela étant, l'affirmation catégorique de l'hypothèse d'un «chant religieux bulgare ancien » ne saurait être attestée par aucun de ces documents, mais seulement appuyée sur de simples suppositions. Puisque l'on est d'accord — jusqu'au moment où ces documents seront déchiffrés et étudiés, ce qui, à notre avis, ne saurait amener d'autres conclusions — de considérer les textes aussi bien que la notation de ces chants comme étant d'origine byzantine, il s'ensuit que nous sommes en mesure d'affirmer que les mélodies sont elles aussi byzantines.

L'ouvrage bulgare qui est l'objet de notre analyse soutient l'existence d'un « vide culturel » dans les pays roumains aux XVe — XVIIe siècles, vide qui aurait été rempli de manière heureuse par les moines réfugiés dans ces pays. Dans la question de savoir si ce « vide » a, oui ou non, réellement existé, les sept manuscrits de Putna posent deux problèmes importants qui ne peuvent ne pas être envisagés si l'on veut clarifier l'hypothèse du « vide »:

1. *si les mélodies reproduites par les deux auteurs bulgares sont, ou ne sont pas,*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des copies d'après certains chants bulgares plus anciens; et

2. *si le slavon de rédaction médio-bulgare a véritablement joué un rôle aussi important — ainsi qu'on accoutume de l'affirmer — dans la vie culturelle et ecclésiastique roumaine.*

Dès lors,

1. L'affirmation que le mss. Šč. 350 ne serait que la copie d'un manuscrit bulgare plus ancien est dépourvue de fondement scientifique, parce qu'il comprend des créations musicales d'Eustache le protopsalte. D'ailleurs, le f. 158r, que les auteurs bulgares reproduisent dans leur ouvrage à la page 172, porte textuellement: **Протоѱалтъ Єѵстатїє ѡтъ пѹтеньскаго монастирѣ**

испцса сїѧ книнга о петиѵ творенїа своѧ[...]

‹...› Pareillement, le f. 140v du même manuscrit spécifie que **Сиѣ творениѣ Євстатиєва**

Enfin, dans le fragment de manuscrit de Leningrad, le f. 14v, qui vient après le f. 12v du mss. Šč. 350, mentionne:

Зде починаєтѧ творениѧ Євстатієва протощалта ѡт пѹтенккаго монастирѣ

Les auteurs avaient connaissance de ces 14 folios, comme ils savaient — tout au moins de Raïna Palikarova Verdeil — que Jacimirskij lui-même, qu'ils citent, considérait ces feuillets comme « ayant pu faire partie du mss. 350 de la collection Ščukin » [9]. Immédiatement après la note ci-dessus, suivent les mots: « Dieu est le Seigneur. . ., le tropaire de la Résurrection et le tropaire de la Mère de Dieu », dans les huit *échoï*, en rédaction slavonne. Il est donc clair que tous les chants sont des créations du protopsalte Eustache. Il est surprenant que les auteurs soient d'avis que ces mentions indiquent Eustache comme étant simplement le copiste du manuscrit, car dans leur qualité de Slaves il aurait été normal qu'ils envisagent le sens du terme *tvorenia* qui — en bulgare, serbe, russe et ukrainien — signifie *œuvre, création*. En outre, déjà depuis 1966, pour le moins, ils savaient qu'il existe encore d'autres manuscrits conservés du monastère de Putna. Cela étant, ils auraient dû les connaître tous. Ils auraient eu, alors, l'occasion de constater que non seulement dans le mss. 56/576 de la bibliothèque du monastère de Putna apparaît à nouveau, au f. 44r, l'indication **Зде починаєтсѧ творениа Звстатиєва протощала**, mais aussi, dans ce même manuscrit, la mention du nom d'Eustache comme auteur d'une série de chants sur texte slavon et grec. De même, au f. 78v du même manuscrit, la spécification qu'Eustache est l'auteur de la mélodie de la première stichère de la lité de St. Jean le Nouveau de Suceava. Par conséquent, le texte de cette hymne n'aurait pu être composé qu'après l'arrivée à Suceava, vers 1414—1415 [10], des reliques de ce saint. C'est, dans tout cela, la preuve indiscutable que les manuscrits de Putna ne représentent pas des copies d'après d'anciens manuscrits bulgares, mais des recueils où Eustache et les autres psaltes ont introduit, outre les créations du protopsalte, une série d'autres, appartenant à différents moines de Putna — tels, Joasaph, Kyr Georges, Domitien le Vlaque, Jean le diacre, etc., ainsi que des chants créés par des mélurges byzantins. Il n'y a rien de surprenant que le mss. 350, par exemple, ne contienne pas seulement des compositions d'Eustache, car — ne l'oublions pas — jusque vers la seconde moitié du XVIIIe siècle, il n'existe à peu près pas de manuscrits qui contiennent les chants d'un seul compositeur, sauf, à ce qu'il paraît, quelques *Anastasimataria*.

Enfin, pour plaider contre l'origine bulgare de ces chants, s'élèvent les chants eux-mêmes parce qu'indépendemment de leurs textes les mélodies créées à Putna sont, indiscutablement, des mélodies de type byzantin, comme style, comme structure des *échoï*, comme notation et comme système des cadences, sans oublier l'indication des *échoï*. Ainsi, alors que chez les Bulgares, les *échoï* sont numérotés de I à VIII — tel que les Roumains le font encore de nos jours —, les manuscrits de Putna, eux, désignent les Ve, VIe et VIIIe

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

échoï par $\frac{\lambda,,}{\pi q}$, $\frac{\lambda,,}{\pi \infty}$, $\frac{\lambda,,}{\pi \beta}$, autrement dit: « premier plagale », « deuxième plagale », « quatrième plagale ». Bien mieux, sur les sept manuscrits de Putna, trois ont des *papadikaï* en grec, en fait les mss. Šč. 350, mss. sl. 283 et mss. I. 26.

Il ressort de tout ce que nous venons de dire qu'il existe des créations musicales religieuses roumaines de type byzantin, réalisées — sur des textes slavons et grecs — par Eustache le protopsalte et autres moines mélurges du monastère de Putna [11]. Pas un seul des manuscrits roumains ne prouve que certains chants sur texte slavon seraient des copies d'après des manuscrits bulgares plus anciens.

Lorsqu'en 1953 elle publiait son ouvrage, Raïna Palikarova Verdeil affirmait: « On trouve en Bulgarie beaucoup de manuscrits grecs où seuls les titres des chants sont indiqués en slavon. Ce qui nous incite à croire que les chantres bulgares de cette époque (il s'agit de l'époque de la domination byzantine — *n.n.*) étaient dirigés par des *domestikoï* grecs qui enseignaient peut-être dans leur langue et avec leurs livres de chants. Après 168 ans de domination byzantine, les Bulgares étaient trop hellénisés et trop habitués à chanter en grec, pour traduire à nouveau tout le cycle liturgique en slave » [12]. A l'appui de ses affirmations, R. P. Verdeil ajoute comme argument la preuve que les quatre chants introduits dans le Synodique du Tsar Borile sont des mélodies byzantines sur texte grec. Le fait même que ces chants inclus dans un document officiel sont écrits en grec prouve — dit la spécialiste bulgare — « que l'emploi du grec dans les chants était fréquent à l'époque » [13]. Mais, S. Petrov et Chr. Kodov n'acceptent pas cette opinion et ne cessent de vouloir découvrir « l'ancien chant religieux bulgare ». Or, ce chant n'a pu être découvert jusqu'à présent en Bulgarie parce qu'il n'existe pas de manuscrits musicaux à texte slavon datant de la période de l'introduction des chants grecs dans le Synodique du Tsar Borile. De ce fait, nos auteurs ont dirigé leur attention vers les manuscrits du monastère de Putna. Nous venons cependant de montrer que dans le recueil d'Eustache se trouvent des créations musicales lui appartenant, tant sur textes slavons que grecs. Le manuscrit même de Sofia contient — d'après ce qu'affirme Anne Pennington — des chants dont l'auteur est désigné comme étant Eustache le protopsalte de Putna [14]. Mais rien de tout cela n'a impressionné les auteurs bulgares dont nous nous occupons ici, parce que le seul but qui les intéressait était celui de défendre et de prouver l'hypothèse d'une musique religiuese d'origine bulgare pénétrée dans d'autres différents pays.

Aussi, pour accréditer la diffusion de « l'ancien chant religieux bulgare » chez les Roumains, S. Petrov se réfère tout premièrement à la lettre du voïévode de Moldavie, Alexandre Lăpuşneanu, adressée à la communauté orthodoxe de la ville de Lvov, datée de 1558, lettre que, cependant, l'auteur bulgare modifie. Ainsi, l'original en russe porte textuellement: Тежъ пришлѣте до насъ чотѵри дѣчки, младенци добрыи, а мы ѵчъ дамо на наѹченне петѧ греческого и сербского < . . . >; en traduction (texte français, traduit du russe par I. Skupiewski): « . . . envoyez-nous aussi quatre chantres, jeunes et bons, et nous leur ferons apprendre le chant *grec* et *serbe*. . . » [15]; la traduction de S. Petrov: *изпратете децата (дячки) да изучавам българско черковно песне* (. . .); or, la traduction anglaise du même texte, publiée par les auteurs bulgares: « . . . send the children to learn the *bulgarian ecclesiastical chant*. . . [16] ».

Alors que la modification du nombre des chantres, de quatre à dix, peut être tenue pour une simple erreur, il va de soi que le remplacement de la formulation « chant grec et serbe » par « chant ecclésiastique bulgare » ne saurait être considérée comme une simple inadvertance.

De plus, les auteurs bulgares se réfèrent aussi aux *Catavassiaï* du Dimanche des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rameaux « composées dans *le mode (échos*, en bulgare *glas — n. trad.) bulgare* par le chantre Šărban le protopsalte, bienheureux entre les morts ». Ces *Catavassiaï*, Macaire le moine — celui qui a publié les premiers livres de musique « psaltique » chez les Roumains, en 1823 — les connaissait « du protopsalte Constantin, disciple de Šărban » et c'est encore Macaire qui les a transcrites en notation chrysantine en 1832 à l'intention des moines de Neamţ [17].

Dans notre étude de 1970, nous prouvions précisément que ces chants ne sont pas l'œuvre du « chantre Šărban » qui vivait et activait en 1733 [18], mais qu'ils représentent celle de Filothée sin Aga Jipa qui, lui, a vécu au temps de Constantin Brancovan, nous laissant le premier manuscrit musical sur texte roumain [19].

Qu'est-ce donc alors que ce « *mode bulgare* » (échos bulgare)? Dans quelle mesure peut-on compter sur la formulation de Macaire, rédigée presque cent ans après la première mention faite au sujet de ces chants par le chantre Šărban et à plus d'un siècle et demi de distance du moment où les Roumains renonçaient à l'usage du slavon dans l'Église et les textes officiels de la chancellerie d'État? C'est ce que nous nous efforcerons de clarifier dans ce qui suit.

On trouve dans un manuscrit du début du XIXe siècle: « Le *polyéléos* bulgare, avec des paroles en russe, dans le IVe mode vu » [20]. Un autre manuscrit de la même époque contient ce même chant avec la spécification: « Le *polyéléos* bulgare, *dans le IVe mode léghétos*, œuvre du père Vissarion, confesseur » [21]. Mais on trouve exactement le même *polyéléos* dans un recueil portant l'annotation: « ‹ appartenant — n.n. › *au confesseur Vissarion dans le saint monastère de Neamţ* » [22].

Voici par conséquent trois mentions différentes pour le même chant; il est évident qu'elles peuvent, pour le moins, embarrasser celui qui n'aurait pas une solide connaissance de la musique « psaltique ». Pour *la première mention*, on peut accepter l'idée qu'il s'agit de *la désignation de la mélodie comme étant bulgare*, puisqu'*il ne saurait être question du texte* qui ne peut être ni bulgare, ni russe, ni grec, ni roumain, étant une reprise du psaume biblique 135.

Pour *la deuxième mention*: il s'agit — dit-on — d'un *polyéléos* « bulgare » qui, cependant, est « l'œuvre du père Vissarion ». Et, parce que *facere* (œuvre) représente la traduction roumaine du terme grec ποίημα, cela veut dire qu'il s'agit en somme *de l'œuvre, de la composition, de la création* du père Vissarion. Dès lors, pourquoi le *polyéléos* en question serait-il « bulgare »? L'ermite Nectaire qui a vecu longtemps au Mont Athos et qui était un excellent connaisseur de la musique dite psaltique, a même écarté la spécification « bulgare », parce que, justement, la mélodie du *polyéléos* est une pure *forme léghétos du IVe échos*, considérée parfois jusqu'au XIXe siècle comme étant la forme diatonique du IIe *échos*, la forme *léghétos* étant connue et pratiquée déjà au XIIIe siècle.

Enfin, pour la formulation: « le *polyéléos* bulgare avec des paroles en russe », une seule explication nous paraît possible: attendu que dans les couvents roumains séjournaient, parfois longtemps, des moines de toute nationalité — d'ailleurs, c'était un usage courant chez les othodoxes —, avec la seule condition qu'ils fussent du même rite [23], il est probable qu'un de ces moines, en l'occurrence russe, a transcrit le texte du polyéléos en slavon de rédaction russe, le mettant au-dessous d'une ligne mélodique qu'il avait entendue chanter sur un texte de rédaction bulgare, d'où l'expression « *polyéléos* bulgare avec paroles russes ». Quant à la forme *léghétos*, il est certain qu'elle était pratiquée par les Bulgares — elle l'est de nos jours encore —, comme elle l'était aussi par les Grecs et les Roumains. Que ce soit là la seule interprétation juste, nous le prouve le fait qu'aujourd'hui encore, pour comparer les chants serbes aux chants post-chrysantins en usage chez les Bulgares également,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

on prend pour exemple un chant qu'on appelle « bulgare »[24] ce qui ne veut pas dire qu'on ne le rencontre pas tout autant chez les Grecs que chez les Roumains. Cela étant, la formulation de Macaire (« polyéléos bulgare ‹ . . . › œuvre » d'un moine roumain) ne peut être tenue que pour une *erreur* datant d'une époque où le slavon de rédaction bulgare avait été écarté depuis longtemps de l'office religieux roumain et où la musique avait souffert de notables transformations par rapport à celle employée avant la deuxième moitié du XVIIIe siècle, mais qui ne gardait pas moins le souvenir d'un usage passé du bulgare.

Espérant que nos arguments aient raison de l'affirmation des spécialistes bulgares dont nous nous occupons, ajoutons-y le fait que les manuscrits musicaux de Putna ont, pour la plupart, des textes grecs. Voici, en effet, la réalité que l'*Old Bulgarian*. . . paraît ignorer :

— mss. Šč. 350, y compris les 14 folios de Leningrad : contient, outre les figures explicatives, 175 feuillets à texte grec et 166 autres à texte slavon ;
— mss. de Putna n° 56/576 : au total 168 feuillets sur lesquels 122 grecs, 46 slavons ;
— mss. I/26 de Jassy : sur 472 feuillets, 456 sont grecs, 16 sont slavons[25] ;
— mss. n° 1886 de Dragomirna : 280 feuillets, tous à textes grecs ;
— mss. sl. 283 : 474 feuillets, dont 460,5 sont à textes grecs et 13,5 sont à textes slavons ;
— mss. sl. 284 : 176 feuillets, tous à textes grecs ;
— mss. n° 816 de Sofia : 468 feuillets, dont seuls 3 sont à textes slavons, le reste de 465 feuillets étant en grec.

Par conséquent, sur le total de 2 386 feuillets que comptent les 7 manuscrits du monastère de Putna, seulement 244 sont en slavon, le reste de 2 142 feuillets étant en grec. Autrement dit : les chants à textes slavons représentent 10,23% alors que les chants en grec représentent 89,77%. Cette grosse différence de pourcentage est d'autant plus significative qu'il s'agit d'une période de slavonisme culturel dans l'histoire du peuple roumain ! C'est là une constatation qui nous permet d'aborder le second point de notre exposé :

2. *le médio-bulgare a-t-il joué un rôle aussi important, comme on accoutume de l'affirmer, dans la musique ecclésiastique roumaine ?*

Lorsqu'ils parlent de la grande influence de la littérature et de la musique bulgares sur les Roumains, les auteurs de la publication *Старобългарски музикални паметници* se réfèrent aux XVe—XVIIe siècles. A quelques rares exceptions près, les historiens et certains linguistes roumains parlent de l'influence slavonne dès les IXe—Xe siècles, lorsqu'avait été adoptée la « messe en slavon »[26] laquelle s'est maintenue jusqu'au XVIIe siècle. On parle même, parfois, d'un « rite slave »[27], d'« un office religieux slave », de « formes cultuelles slaves », etc. Mais, chez les Bulgares mêmes, ont-ils vraiment été pratiqués ? Parce que si, en effet, ils avaient existé, les Roumains, en ce cas, n'auraient plus pu officier et chanter, à partir de l'an 900, qu'en slavon, après qu'ils l'aient fait en latin. Or, dit-on, « ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle que commença à se faire sentir en Moldavie et en Valachie l'influence grecque. . . »[28]. Il nous semble qu'on accorde un sens trop général aux notions ci-dessus. Il n'y a jamais eu, *stricto sensu*, de « rite religieux », d'« office religieux », de « messe » slaves. . . Ce n'est qu'en partant d'une ferme conviction dans l'existence d'un office religieux propre aux Bulgares, qu'on ait pu arriver à soutenir et à défendre avec persévérence l'existence d'une culture et d'une musique religieuses bulgares capables d'influencer d'autres peuples. On peut, en effet, parler d'un *rite* religieux *grec* et d'un *rite latin*, d'une *messe orthodoxe* et d'une *messe latine*, c'est-à-dire *catholique*, mais on ne peut parler d'un rite et d'une messe slaves, pour la bonne raison que tout ce qui constitue l'office religieux, de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

même que tous les livres de rituel ont été empruntés par les Bulgares aux Byzantins. Le slavon a, en effet, été une langue du culte, mais c'est autre chose. Nous n'affirmons là rien de nouveau, mais nous tenons à le dire quand même afin de préciser ce qui suit. Ensuite, l'adoption même du slavon en tant que langue du culte ne s'est faite qu'avec l'assentiment des Byzantins qui, pour des raisons politiques, avaient admis aussi à d'autres peuples de l'Empire d'employer leurs propres langues dans leurs cultes religieux. Dès le VIe siècle par exemple, l'usage voulait que dans les monastères St. Sabbas et St. Théodore fussent organisés trois chorales — au maximum — « afin de permettre aux différents groupes ethniques de psalmodier chacun dans sa langue maternelle » [29]. Au IXe siècle même, le siècle de l'évangélisation des Bulgares et de l'adoption du slavon comme langue cultuelle, n'existaient-elles pas, dans l'Empire byzantin, jusqu'à 12 nations qui, déjà, officiaient dans leurs propres langues? C'était les Arméniens, les Perses, les Abasces, les Ibères, les Sugdéens, les Goths (de la Crimée), les Avares, les Thyrses, les Khazares, les Arabes, les Égyptiens et les Syriens » [30]. Certains mêmes, tels les Arméniens et les Arabes, emploient aujourd'hui encore leurs propres langues. Aucune langue cependant n'a joui d'une semblable diffusion comme le slavon qui fut adopté par tous les orthodoxes slaves ainsi que par les Roumains. Mais cette aussi grande diffusion n'a pas signifié l'emploi exclusif du slavon, ni même chez les Bulgares. Je rappelle l'affirmation de R. P. Verdeil: « on trouve en Bulgarie beaucoup de manuscrits grecs où seuls les titres des chants sont indiqués en slavon » [31]. C'est-à-dire, tout pareillement aux manuscrits de Putna où les annotations du rituel sont en slavon. Mais, est-ce à dire que les Bulgares n'ont plus employé des chants en grec après l'adoption du slavon au IXe siècle et jusqu'au XIIe? Il ne faut pas oublier que le tsar Siméon le Grand (893—927) avait fait son éducation à Byzance et, qu'une fois sur le trône, il a introduit « Les titres de noblesse, les costumes, le cérémonial de la cour impériale » [32]; que tous les livres de rituel ont été empruntés aux Byzantins et traduits et qu'avec ces livres ont pénétré les mélodies et la notation grecques; qu'enfin, de nombreux évêques et archevêques bulgares étaient d'origine grecque, investis par Constantinople même: Theophilactos, Jean Comnène, Démétrios Chomatianos, etc. [33] Aurait-il été possible dans ces conditions que l'Église bulgare repoussât l'emploi du grec dans ses chants?

D'ailleurs, la pratique d'autres Églises non plus ne confirme une attitude comme celle-là: chez les Russes, par exemple, après leur évangélisation en l'an 988, « pendant les deux siècles suivants, la plupart de leurs évêques et archevêques ont été des Grecs nommés par le Patriarcat de Constantinople » [34]; ensuite, aussi après l'évangélisation, « une princesse grecque devint la femme de Vladimir ‹. . .›. Plus tard encore, l'un des *knez* prendra le nom grec de Constantin Monomaque ». L'église cathédrale de Kiev sera appelée « Sainte Sophie ». « Les lettrés sont pour la plupart des Grecs, de même que les chefs du clergé ‹. . .›. Jaroslave ordonne des traductions du grec. . . » [35].

Au point de vue musical, la *Chronique de Nikon* ainsi que *Stepennaja Kniga* relatent qu'au XIe siècle (plus précisément en 1051) vinrent en Russie trois *domestikoī* — chantres grecs —, avec leurs familles et qu'ainsi ils firent entrer l'usage du chant grec [36]. Durant la première moitié du XIIe siècle, un Stéphane « domestikos » deviendra évêque [37]. Certes, il y en a qui sont d'avis que les psaltes bulgares « étaient si savants, si fameux, que les Russes les invitèrent, après s'être convertis au christianisme, à venir leur apprendre le chant d'église slavo-bulgare » [38]. Pourtant, les grandes bibliothèques de l'Union Soviétique ne manquent pas de très nombreux manuscrits musicaux grecs des XIIe siècle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et suivants, alors qu'en 1966 encore on n'enregistrait dans le monde entier qu'environ 30 manuscrits slavons en notation byzantine, la plupart se trouvant en Union Soviétique.[39] Bien mieux, les anciens manuscrits musicaux contiennent des chants grecs transcrits en caractères cyrilliques[40] et la même chose peut être observée dans un manuscrit russe de 1674 conservé actuellement à la Bibliothèque de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts[41], sans omettre la Bibliothèque centrale d'État de Bucarest où se trouvent des manuscrits musicaux russes où le nombre des chants sur textes grecs transcrits en lettres cyrilliques s'élève à 21.[42] Si l'on ajoute le fait que des jeunes de Lvov ou de Przemisl venaient à Suceava en Moldavie afin « d'enseigner le chant grec et serbe »[43], nous croyons que tout ce que nous venons de dire prouve irréfutablement que les Russes ont employé jusqu'au XVIIe siècle, à côté du chant slavon, aussi le chant en grec.

Quant aux Yougoslaves, leurs musicologues reconnaissent que leur musique religieuse n'est qu'un rameau de la musique byzantine[44] et que la plus ancienne référence concernant leur musique liturgique date de 1453.[45] Or, dans les manuscrits serbes se trouvent tout comme dans ceux de Putna — des chants bilingues : texte grec et texte slavon en dessous de la même ligne mélodique, de même que des chants en grec composés par des psaltes serbes. L'un d'eux, Stéphane le Serbe, se retrouve comme auteur dans les manuscrits de Putna, preuve évidente des relations établies à l'époque entre les centres culturels de Moldavie et le Mont Athos. D'ailleurs, encore de nos jours, les Serbes emploient trois hymnes en grec lorsqu'officie l'archevêque : Εἰς πολλὰ ἔτη δέσποτα ; τὸν δεσπότην ; et Ἄξιον[46].

Les Grecs eux-mêmes, dans certains centres, n'officièrent pas qu'en grec. La preuve nous en est fournie par les 13 chants de l'*Oktoéchos* compris dans un manuscrit du XVIIIe siècle, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Yale aux É.U.A. ; tous ces chants, dans le Ier *échos*, sont en rédaction russe et transcrits en alphabet grec par Pierre Lampadarios du Péloponnèse, fameux psalte grec, leurs mélodies étant empruntées à un ancien *Anastasimatarion* qui date du XVe, sinon du XIVe siècle.[47] Mentionnons également un *polychronion* à la louange d'Alexandre Lăpusneanu, voïévode de Moldavie, rédigé en slavon et transcrit en grec.[48]

Tout cela est, à nos yeux, la preuve incontestable du fait que les hommes à l'époque ne tenaient pas seulement compte de leur langue maternelle, mais qu'ils composaient et chantaient dans les langues officielles du culte ; c'est ce que, sans doute, fit aussi Eustache, le protopsalte de Putna. Par conséquent, à partir de tout ce que nous venons d'affirmer et surtout du nombre écrasant de chants en grec contenus par les manuscrits de Putna, nous croyons être à même de soutenir que ni les Grecs, ni les peuples de langue slave n'officièrent seulement dans leur langue maternelle. A plus forte raison, les Roumains ont dû employer, à côté du slavon, le grec, d'autant plus que ce dernier était entré dans l'usage cultuel depuis plus longtemps. Arrivés là, c'est précisément la question qui se pose : depuis quand les Roumains ont-ils pu commencer à chanter en grec dans l'Église ?

Les historiens sont en général d'accord pour affirmer que « le christianisme s'est répandu parmi les Daco-Romains dès le IVe siècle »[49] et que ceux-ci étaient évangélisés — au total de la population — lors de l'arrivée des Slaves aux Ve-VIe siècles[50] ; enfin, que leur christianisme a commencé par être de « forme latine »[51], tel que l'attestent les notions chrétiennes fondamentales en usage encore actuellement chez les Roumains, toutes d'origine latine. On admet en même temps que « le christianisme roumain nous des liaisons avec l'Orient byzantin au temps de Justinien, dès avant l'arrivée des Slaves »[52], mais que « l'on a continué à officier en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

latin jusqu'au Xe siècle lorsque fut adopté le slavon »[53].

Ici, quelques précisions s'imposent:

a) les formes liturgiques chrétiennes se sont développées à mesure que se développait l'hymnographie, laquelle procède des centres chrétiens du Proche-Orient, tout premièrement;

b) l'office religieux chrétien dérivant de l'office de la synagogue, on ne saurait, jusque vers le Ve siècle, parler de différences nettes entre les services religieux «oriental» et «occidental». Ce n'est qu'avec l'apparition, au Ve siècle, du *tropaire* — forme poétique chrétienne orthodoxe — et seulement après son adoption par le culte chrétien que l'on commence à distinguer entre la messe gréco-orientale ou byzantine et la messe occidentale ou latine, attendu que la première prenait *l'hymne* comme point de départ, alors que la seconde demeurait attachée aux *textes* de l'Écriture. A la fin du VIe siècle et au début du suivant, la liturgie catholique acquit, elle aussi, une forme spécifique par la réfome de Grégoire Ier le Grand, pape de Rome. C'est à partir de ce moment qu'on peut parler de différences évidentes entre les deux messes.

Si les choses se sont passées de la sorte et si le christianisme daco-romain s'était attaché à Byzance dès le temps de Justinien, est-il admissible de supposer que les formes cultuelles et le chant fussent restés, chez les Roumains, ceux de l'Église romaine? Il semble difficile de l'admettre. Tout au contraire, il est plus que probable que l'acceptation des formes byzantines attira l'usage du grec. Le fait que les Occidentaux eux-mêmes ne renoncèrent à chanter en grec qu'en 1054, malgré que la dispute et la rupture d'avec Byzance eussent commencé dès le Ve siècle, constitue une preuve suffisante de l'importance du chant grec dans l'Église chrétienne. Il ne s'agit pas seulement du *Kyrie Eleison* — qui persiste dans la messe catholique — mais surtout de certaines hymnes grecques contenues par d'anciens manuscrits grégoriens, ainsi que de certains chants latins transcrits en grec; les uns et les autres prouvent le prestige dont jouissait cette langue d'une part et l'emploi de chants grégoriens transcrits en grec par les Byzantins eux-mêmes. Il est vrai que certains chants grecs furent transcrits en latin au temps et sur la demande expresse de Charlemagne, mais la plupart avaient existé dans la pratique des églises de Ravenne, Bénévent, Rome, St. Denys de Paris[54], etc. Nous y voyons «la preuve de l'unité culturelle et spirituelle profonde entre l'Est et l'Ouest»[55].

Il ressort de là que la langue grecque et le chant grec jouèrent dans l'Église roumaine un rôle pour le moins égal à celui du slavon. Il ressort aussi, à notre avis, que les Daco-Romains christianisés chantèrent, jusque vers le Xe siècle, tant en latin qu'en grec — probablement, au début surtout en latin —, qui à l'époque représentaient les deux langues cultuelles de cette zone européenne. Les Roumains ont renoncé au latin comme langue du culte, non pas parce qu'ils n'ont plus eu qu'en faire après l'adoption du slavon, mais parce qu'ils étaient orthodoxes et qu'ils tenaient à le demeurer. D'ailleurs, l'abandon de cette langue a dû se produire comme une réaction à l'intensification de la propagande catholique et à mesure que cette propagande s'amplifiait. Au XIe siècle encore, par conséquent à plus d'un siècle de l'adoption du slavon comme langue officielle de l'Église, un monastère de «moines grecs» existait à Morissena Urbs dans le Banat[56] — cf. *La Légende de St. Gérard* —, où, sans doute, le chant grec était forcément en usage. Mais, est-ce à dire que l'on n'officiait plus, à côté du grec et du slavon, aussi en latin? Nous ne le pensons pas. D'autre part, si les Roumains avaient conservé l'usage du latin dans l'office religieux, il est certain que le rite catholique se serait facilement répandu parmi eux et aurait sans doute contribué à leur dénationalisation. La preuve que le latin fut abandonné petit à

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

petit et beaucoup plus tard que l'adoption du slavon comme langue du culte, c'est Démètre Cantemir qui nous la donne en affirmant que « les caractères latins » ont été écartés de l'église de Moldavie — mais, nous demandons-nous, seulement les caractères, non pas aussi la langue? — à peine au XVe siècle, « afin de détruire le moindre grain catholique » [57].

Les conclusions générales de notre exposé seraient:

1. Les manuscrits de Putna représentent la musique de type byzantin pratiquée dans ce centre monacal — et ailleurs — aux XVe—XVIe siècles. Les chants en slavon, aussi bien que de nombreux parmi les chants grecs, sont pour une bonne part des créations des psaltes et protopsaltes de Moldavie, dont Eustache le Protopsalte, le premier hygoumène du monastère, Kyr Georges, probablement le futur métropolite (1473—1490), Domitien le Vlaque et autres. Il ne ressort aucunement et de nulle part que certains des chants sur textes slavons soient des copies d'après des manuscrits bulgares anciens.
2. En pleine période d'épanouissement culturel slavon, à Putna on chanta en grec, encore plus qu'en slavon. A côté du chant en latin, celui en grec devait avoir une ancienneté de quelques cinq siècles lorsque le slavon fut déclaré langue officielle du culte. Un temps aussi long avait établi une tradition que l'adoption du slavon n'a pu disloquer, d'autant plus que ce dernier ne fut qu'un autre habit pour la messe et le chant byzantins. Ce n'est qu'ainsi que s'explique la présence d'un aussi grand nombre de chants grecs à Putna aux environs de 1500.
3. Ni même de loin, le slavon n'a joué dans l'église médiévale roumaine un rôle aussi important que celui qu'on lui attribue généralement — du moins en ce qui concerne le chant — et les manuscrits de Putna le prouvent irréfutablement.

Notes

* Étude présentée le 8 juillet 1975 à l'occasion de la séance publique de communications scientifiques de la Section des sciences linguistiques, littérature et art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

[1] Voir aussi R. Pava, *Cartea de cîntece a lui Evstatie de la Putna*, in *Studii şi materiale de istorie medie*, 5, 1962, p. 335—347; Gh. Ciobanu, *Şcoala muzicală de la Putna*, in *Muzica*, 16, 1966, n° 9, p. 14—20; republié: Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucarest, 1974, p. 265—277; Gr. Panţiru, *Manuscrise muzicale inedite de la Mănăstirea Putna*, in *Biserica Ortodoxă Română*, 87, 1969, p. 1257—1264; republié in *Studii de muzicologie*, 6, 1970, p. 31—42; A. E. Pennington, *The Composition of Evstatie's Song Book*, in *Oxford Slavonic Papers*, New Series, 6, 1973, p. 9—112; Idem, *Evstatie's Song Book of 1511: some observations*, in *Revue des Études Sud-Est européennes*, 9, 1966, n° 3, p. 565—583.

[2] Ces deux derniers manuscrits ont été inclus par erreur dans le fonds slave, attendu qu'en dehors des annotations de rituel, un seul — en l'espèce le premier — contient un chant sur texte slavon, tout le reste des chants étant, comme nous le verrons, à textes grecs.

[3] Pr. Emil Kałužniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, Vienne, 1883, p. 3.

[4] I. A. Jačimirskij, *Кириловские нотные рукописи с глаголическими тайнописными записями в древности*, in *Труды славянской коммисии Импер археологического общества*, Moscou, 3, 1902, p. 149—163.

[5] R. P. Verdeil, *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes* (du IXe au XIVe siècle), Copenhague, 1953, p. 215.

[6] I. Bărbulescu, *Relations des Roumains avec les Serbes, les Bulgares, les Grecs et la Croatie en liaison avec la question macédo-roumaine*, Jassy, 1912, p. 334; idem, *Curentelele literare la români în perioada slavonismului cultural*, Bucarest, 1928, p. 125—126.

[7] G. Breazul, *Patrium Carmen*, Craiova, 1941, p. 50; idem, *Învăţămîntul muzical în Principatele Româneşti. De la primele începuturi pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea*, in *Anuarul* 1941/1942, publié par Mihail Jora, Bucarest, 1943, p. 6; republié: G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. II, Bucarest, 1970, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[8] C. C. Gheneș, *Din trecutul culturii muzicale românești*, Bucarest, 1965, p. 91.

[9] R. P. Verdeil, *op. cit.*, p. 217.

[10] R. Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începutul culturii medievale românești (secolele XIV–XV)*, Bucarest, 1974, p. 215.

[11] Lors du congrès international *Musica Antiqua Europae Orientalis* de Bydgoszcz (Pologne) — septembre 1975 —, la spécialiste bulgare E. Tončeva a présenté un rapport intitulé: *Die Kirchenmusik in der literarische Schule Eftimie zu Tirnovo (14. Jhr.). Smoliks Zaan Borile*. En s'appuyant sur les mélodies contenues dans le Synodique de Tsar Borile, lesquelles sont dans le style kalophonique byzantin, E. Tončeva établit une comparaison avec un *khéroubikon* de Manuel Hrisafis (XVe siècle), aboutissant à la conclusion que les mélodies du livre Synodique du Tsar Borile et l'hymne des chérubins en question appartiennent au même style et font usage des mêmes formules mélodiques. Selon E. Tončeva, il s'en suivrait que le style de la seconde moitié du XIVe siècle, autrement dit le style de l'école musicale d'Eftimios de Tyrnovo, a continué d'être pratiqué aussi pendant le siècle suivant. Le même style et les mêmes formules mélodiques se retrouvent aussi dans un autre *khéroubikon* qui « descend de la tradition musicale de l'école roumaine du monastère de Putna » (p. 51), hymne que la spécialiste bulgare prend au mss. I/26 de Jassy, mais qu'elle trouve aussi dans les mss. sl. 283, 284 et 816 de Sofia. Parce que ce *khéroubikon* appartient au même style, parce qu'il emploie les mêmes formules mélodiques et le même schéma formel d'un modèle « *Raspev bulgarski* », E. Tončeva conclut que « l'influence de l'école d'Eftimios » se ressent « dans la tradition musicale des monastères roumains, surtout dans celui de Putna » (p. 58). Il s'en suit que si S. Petrov et Chr. Kodov revendiquaient pour patrimoine de la culture musicale bulgare seulement les chants à textes slavons compris dans les manuscrits de Putna, voici que E. Tončeva étend cette opinion jusqu'aux chants sur textes grecs, revendiquant par conséquent au profit de la culture bulgare non seulement les compositions de Putna mais encore la musique byzantine toute entière. Il est évident que l'auteur bulgare omet qu'on ne saurait soutenir l'appartenance de certains chants à une culture ou à une autre, en partant des seules formules mélodiques, parce que toute la musique byzantine se fonde sur la combinaison de formules déjà existantes que chaque compositeur de chants religieux maniait à sa guise. Ensuite, on ne saurait comparer « le schéma formel » d'un chant des XVIIe–XVIIIe siècles avec celui de chants des XVe–XVIe siècles, tout en soutenant que les documents les plus anciens auraient suivi le modèle d'autres plus récents de deux siècles environ. Enfin, le *khéroubikon* du mss. I/26 porte au feuillet 75^r le nom de son auteur: Anthime (τῆς Ἀνθίμου), chose que, cependant, l'auteur bulgare passe sous silence.

[12] R. P. Verdeil, *op. cit.*, p. 213.

[13] *Ibidem*, p. 219.

[14] Une série de créations à texte slavon d'Eustache sont signalées, à partir du mss. 56/576 de Putna, par A. E. Pennington dans son étude: *The Composition . . .* p. 98–103. Dans le même manuscrit on trouve la mention du nom d'Eustache comme auteur de quelques chants en grec: folios 44^r, 44^v, 45^r, 45^v, 47^v, 49^r, 52^r, 55^r, 56^v, 68^r, 69^v, 70^r, 70^v, 71^r.

[15] Voir, tant pour l'original que pour la traduction française: I. Bogdan, *Documente privitoare la istoria românilor*. Urmare la colecțiunea lui Eudoxiu Hurmuzaki. *Documente culese din arhive și biblioteci polone, cu traducere franceză a documentelor polone de I. Skupiewski*, Suppl. II, vol. I, 1510–1600, p. 208.

[16] S. Petrov renvoie à I. Bogdan, *op. cit.*, p. 208.

[17] Nicolae M. Popescu, *Macarie Ieromonahul, Lauta și cronica de la mănăstirea Putna (1836–1936)*, Bucarest, 1936, p. 19.

[18] Voir, Constantin Litzica, *Catalogul manuscriselor grecești*, Bucarest, 1909, p. 214.

[19] Gh. Ciobanu, *Originea Canonului Stilpărilor alcătuit de dascălul Sarban*, in *Mitropolia Olteniei*, 1970, n°s 5–6, p. 778–786; republié: Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*.

[20] La Bibliothèque du Monastère Neamț mss. n° 29, f. 1^r.

[21] La même bibliothèque, mss. n° 70, f. 127^r.

[22] Nectaire l'Ermite, *Antologie*, Bucarest, 1898, p. 235. Comprend des chants pour Vêpres, Matines, offices du Carême, office liturgique, etc. Mis au jour par le zèle du Père D. Ionescu.

[23] L'anthologion slavon, imprimée à Cimpulung en 1643 au temps de l'hygoumène Melchisédech de Péloponnèse, typographes étant: *le moine Stephane, serbe, et Ioan Cunotovici, russe* (voir: A. Sacerdoteanu, *Predosloviile cărților românești*, I, 1508–1647, Bucarest, 1938, p. 93–96).

[24] D. Stefanović, *Rapport complémentaire*, in *Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines*, Ohrid, 10–16 sept. 1961, Belgrade, 1965, ex. 5 a.

[25] Dans le cas des chants bilingues, le nombre des feuillets a été ajouté, tant pour les chants à texte slavon que pour ceux à texte grec.

[26] *Istoria României*, I, Bucarest, 1960, p. 764; *Istoria României*, II, Bucarest, 1962, p. 179, 181; *Istoria literaturii române*, I, Bucarest, 1964, p. 237; P. P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești*, Bucarest, 1969, p. 185, 197, 198, 328; G. Mihăilă, *Dicționarul limbii române vechi*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(sfîrşitul sec. X— începutul secolului XVI), Bucarest, 1974, p. 14; RĂZVAN THEODORESCU, *op. cit.*, p. 68.

[27] SEXTIL PUŞCARIU, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, I, Sibiu, 1921, p. 14; P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 198; RĂZVAN THEODORESCU, *op. cit.*, p. 68.

[28] P. P. PANAITESCU, *Cultura feudală* in *Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova (sec. XIV—XVII)*, Bucarest, 1971, p. 84.

[29] Le R. P. J. PARGOIRE, *L'Église byzantine de 527 à 847*, 3e éd., Paris, 1928, p. 164. Il n'y a que Ştefan Bârsănescu pour affirmer qu'au début du XIe siècle le grec « était la langue cultivée roumaine », opinion qui ne peut être acceptée intégralement, in *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti (sec. X—XVI)*, Bucarest, 1971, p. 25.

[30] DENIS A. ZAKYTHINOS, *La Synthèse byzantine*, in *Les peuples de l'Europe du Sud-Est et leur rôle dans l'histoire (Byzance et les peuples du Sud-Est européen)*. Rapport pour la séance plénière, *Ier Congrès international des Études balkaniques et sud est européennes*, Sofia, 26. VIII — 1. IX. 1966, p. 22.

[31] R. P. VERDEIL, *op. cit.*, p. 213.

[32] CH. DIEHL, *Marile probleme ale istoriei bizantine. Figuri bizantine*, Bucarest, 1969, p. 124.

[33] ŞTEFAN LAZAROV, *Die altbulgarische Musik und die Kyrillo-Methodianische Tradition*, in *Anfänge der slavischen Musik*, Bratislava, 1966, pp. 50—51; R. THEODORESCU, *op. cit.*, p. 70, 71, (note 83).

[34] MILOŠ M. VELIMIROVIĆ, *Byzantine Elements in early Slavic Chant*, Main Volume, Copenhague, 1960, p. 8.

[35] N. IORGA, *Scurtă istorie a Slavilor răsăriteni, Rusia şi Polonia*, Bucarest, p. 14.

[36] R. P. VERDEIL, *op. cit.*, p. 69.

[37] MILOŠ M. VELIMIROVIĆ, *op. cit.*, p. 11, note 13.

[38] CORN. BASOSKI, *Musique bulgare*, in *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, I, Paris, 1958, p. 460.

[39] MILOŠ M. VELIMIROVIĆ, *The Influence of the Byzantine Chant on the Music of the Slavonic Countries*, Main Papers, IV, Thirteenth International Congress of Byzantine Studies Oxford, 1966, p. 3.

[40] MILOŠ M. VELIMIROVIĆ, *op. cit.*, p. 8.

[41] DANICA PETROVIĆ, *A Liturgical Anthology Manuscript with the Russian « Hammer headed » notation from A. D. 1674*, in « *Musica Antiqua* ». *Acta scientifica*, Bydgoszcz, 1972, p. 296.

[42] Le mss. sl. 10846 (a. 1676) comprend, entre autres, une série de *khérubika* composés dans les huit *échoï*, huit *koinonika*, cependant que le mss. sl. 10845 (a. 1676) comprend un seul *aghios*, 7 *khérubika*, 3 *axia*, 6 *koinonika*, toutes ces hymnes étant en grec et transcrits en caractères cyrilliques.

[43] ILIE BĂRBULESCU, *Curentele literare la Români...*, p. 247.

[44] D. STEFANOVIĆ, *The Beginning of Serbian Chant*, in *Anfänge ...*, Bratislava, 1968, p. 64.

[45] Idem, *The Serbian Chant from the 15-th to the 18-th Centuries*, in « *Musica Antiqua Europae Orientalis*», Bydgoszcz, 1966, Varsovie, 1966, p. 141.

[46] Idem, *The Beginning ...*, p. 64.

[47] Idem, *The Serbian Chant...*, p. 152—156.

[48] A. E. PENNINGTON, *A Polychronion in Honour of John Alexander of Moldavia*, in *Slavonic and East European Review*, L, January 1972, p. 90—99.

[49] *Istoria României*, I, p. 629 et sqq., II, p. 179.

[50] P. P. PANAITESCU, *Introducerea la istoria culturii româneşti*, p. 104.

[51] *Istoria României*, I, p. 632.

[52] P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 105.

[53] *Istoria României*, II, p. 181.

[54] Voir EGON WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Second edition, Oxford, 1962, pp. 20—22, où se trouve aussi la bibliographie requise; *Eastern Churches Review*, *I*, 1966, nº 2, p. 153.

[55] *Eastern Churches Review*, ..., p. 153.

[56] *Istoria României*, II, *op. cit.*, p. 181.

[57] D. CANTEMIR, *Description Moldaviae*, Bucarest, 1973, p. 371.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DU STYLE MUSICAL LIBRE DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

Emilia Comişel

L'analyse structurale d'un grand nombre de mélodies, appartenant à tous les genres et espèces du folklore, nous a suggéré la possibilité d'une classification selon le critère stylistique. D'après ce critère, dans le folklore roumain on peut distinguer deux styles musicaux:

I. *Le style musical libre (ouvert)* et

II. *Le style musical fixe (en strophes ou fermé).*

Étant donnée la pluralité de sens du terme *style* (style vocal et instrumental, ancien et nouveau, homophone et polyphone, dialectal, régional, d'interprétation, couche stylistique, etc.), nous tenons à préciser, dès le début, l'acception que nous lui avons donnée dans le présent exposé. Nous avons utilisé le terme « style » dans le sens *d'ensemble déterminé de moyens d'expression organisés en un système unitaire de conception, pour l'extériorisation d'un contenu.* Ainsi donc, le style — phénomène complexe — inclut aussi bien *les éléments* d'expression qu'une *modalité particulière de corréler ces éléments*, une *méthode* de création basée sur des lois et des procédés déterminés. La notion de style *dépasse le genre*, donc elle renferme plusieurs genres, différant comme fonction, contenu littéraire, traits poétiques et musicaux.

Le *style musical libre* est caractérisé par la *présence d'éléments spécifiques, typiques, traités par improvisation, dans des constructions amples, complexes*, par opposition au *style musical fixe* (en strophes), où les éléments spécifiques sont organisés dans des ensembles ayant un contour précis, déterminé (formes fixes, mais variées comme dimension et contenu musical).

Nous nous sommes arrêtés tout d'abord au style libre pour deux raisons:

1. L'importance considérable qu'il détient dans la vie du peuple roumain; on le trouve concrétisé dans un grand nombre de genres et d'espèces. Il y avait, tout récemment encore, — ainsi qu'affirmait Béla Bartok [1] et que nous l'avons pu constater nous-mêmes ultérieurement — des régions isolées au nord-ouest de la Transylvanie où tous les types de textes poétiques s'adaptaient à ce style.

2. La seconde raison réside dans sa haute valeur artistique; c'est dans ce style que furent créées des œuvres d'une tenue artistique supérieure, qui ont enrichi le patrimoine spirituel national et universel.

Au point de vue méthodologique, dans l'étude du style musical libre nous avons tenu compte de:

a. *l'analyse des traits spécifiques* en ce qui concerne *les moyens d'expression* et *leurs rapports dans le cadre de l'ensemble, leur fonction* et *les modalités de constituer l'œuvre d'art*;

b. *sa corrélation avec le style fixe*;

c. *l'englobement des deux styles dans le langage musical ethnique.*

Cependant, on ne saurait faire une démarcation rigoureuse entre les deux styles musicaux, étant donné la *complexité des réalités objectives* qu'ils renferment et les *multiples rapports* qui existent entre eux (et qui diffèrent d'une époque à l'autre pour ce qui est des *éléments* communs ou apparentés, des *procédés* similaires d'associer le vers à la mélodie et des *lois régissant la formation* des motifs et des phrases. Par ailleurs, en une plus grande mesure que dans la création individuelle — où les exceptions sont nombreuses et plus connues que dans la création populaire[2]; nous nous référons, par exemple, aux

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 79–88, BUCAREST, 1976
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fugues de Bach ou à l'opéra de Debussy *Pelléas et Mélisande*, mais les cas sont innombrables — l'interférence des genres et des espèces, et non seulement des styles, est fréquente dans le folklore roumain, à cause de la permanente mobilité de la création orale, en étroite dépendance de l'évolution de la société et du talent de l'interprète. C'est ainsi qu'un texte poétique épique peut être associé à des mélodies appartenant à *plusieurs genres:* cantique de Noël, (« colind »), chanson lyrique à forme libre (« doină ») ou fixe (« cîntec ») donc à *plusieurs styles musicaux*. Cette interférence dénote soit un stade de *dissolution* d'un genre (ou d'un style), soit une phase *intermédiaire* dans son évolution, un stade incipient de contamination ou de transition vers un autre genre (ou style). Dans le premier cas, nous envisageons un phénomène qui peut être remarqué, de nos jours encore dans certaines régions: une tendance à simplifier la « doina », à en cristalliser les éléments dans des formes concises et à diminuer l'importance de ses éléments d'expression spécifiques. Dans le second cas, il s'agit de mélodies de *chansons proprement dites* où l'ampleur de la strophe mélodique, son élasticité, la fréquence du récitatif et d'autres motifs caractéristiques pour le style musical libre révèlent leur lien organique avec celui-ci, à une époque antérieure (à laquelle elle a pu surgir).

Le style musical libre a été individualisé dans plusieurs genres folkloriques; donc dans un certain contexte poético-musical, il peut avoir des fonctions et des contenus différents. Mais, en vertu du même phénomène de l'interférence, un genre peut être réalisé, au point de vue musical, dans les deux styles et cela en fonction de la *période historique* où il circule, de la *région* (dans le cadre de la même culture ethnique) et de son *degré d'évolution et de cristallisation*. Par exemple la *plainte funèbre* (« bocetul »), qui dans les régions de la plaine du Danube et, partiellement, en Moldavie et en Dobroudja appartient au style libre, mais dans le reste du pays s'est concrétisé dans le style fixe.

Ainsi donc, un genre folklorique, dans différentes étapes et régions, n'est pas nécessairement réalisé dans le même style.

A l'étape actuelle, il y a des genres qui appartiennent à un seul style: au *style libre* (la « doina » et le récitatif épique) ou au *style fixe* (la chanson proprement dite (« cîntecul »), le cantique de Noël (« colindul »), le chant cérémoniel funèbre (« bradul », « zorile », etc.) et celui pour la moisson (« cununa »), le chant de veillée (« cîntecul de seară »); d'autres sont *ambigus* et appartiennent aux deux styles (plainte funèbre; les berceuses, le chant cérémonial pour les périodes de sécheresse « scaloianul » ou « daloianul », celui de noce, le répertoire pastoral et de danse, le répertoire des enfants).

Dans le cadre du style musical libre on peut établir une sous-division, en tenant compte du *mode d'exécution* (vocale ou instrumentale) et de la *manière d'extériorisier le contenu*, dans une *vision épique* ou *lyrique*, comme suit:

1. *style libre vocal lyrique* (dans la plainte funèbre (« bocet »), la « doina », le chant de noce de certaines régions et celui pour les périodes de sécheresse);
2. *style libre vocal épique* (dans le chant épique et dans certains chants de noce);
3. *style libre instrumental* (dans le répertoire pastoral et de danse dans des pièces pour l'audition = « de ascultat »).

Dans le style libre lyrique, le rôle prépondérant est détenu par la mélodie, ce qui fait que les phrases (lignes mélodiques) aient un souffle large, venant d'une préférance manifestée pour les formules mélodiques richement ornementées, pour les dessins mélodiques où à chaque syllabe correspondent plusieurs sons (« melisme »), et pour l'amplification des lignes avec des éléments auxiliaires « surnuméraires » (Brăiloiu), grâce à des procédés spécifiques (preuve de l'intense participation affective de l'interprète), notamment interjections, « anacrouses » initiales, médianes et finales,

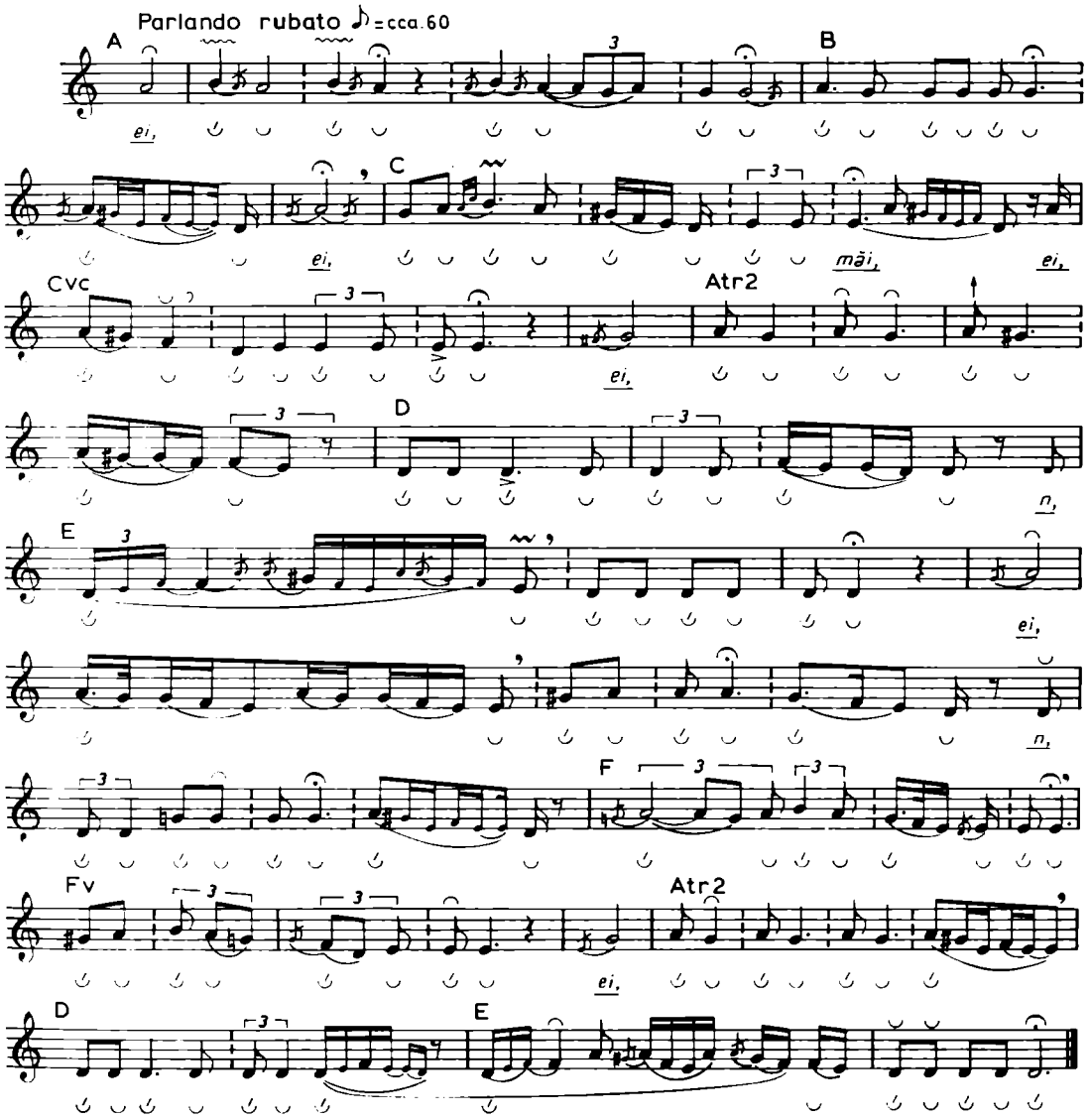
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

souvent représentées par un groupe de sons, invocations, etc., ces dernières atteignant, par la répétition, une dimension de huit syllabes ou donnant naissance à des pseudo-refrains ou à des refrains. Les récitatifs sont ici moins fréquents et, souvent, se déroulent uniquement sur l'hémistyche (voir exemples* musicaux n°s 1,2,3,4).

En ce qui concerne le *style libre épique*, le texte est sur le premier plan, les éléments d'intonation, *cantabile*, sont réduits au maximum, tandis que les récitatifs et les *parlato* prédominent. Le développement de la mélopée, organisée en périodes amples, correspond d'habitude, aux épisodes littéraires. Les périodes sont nettement mieux délimitées que dans la doina, contenant parfois aussi des fragments parlés, *parlato* ou « băzmit » — en prose ou en vers — (voir exemple musical n° 5).

Chanson lyrique à forme libre (« Doină ») (« Izvoraş cu apă rece... »)

Cîmpulung — Suceava
Chercheur: C. Brăiloiu

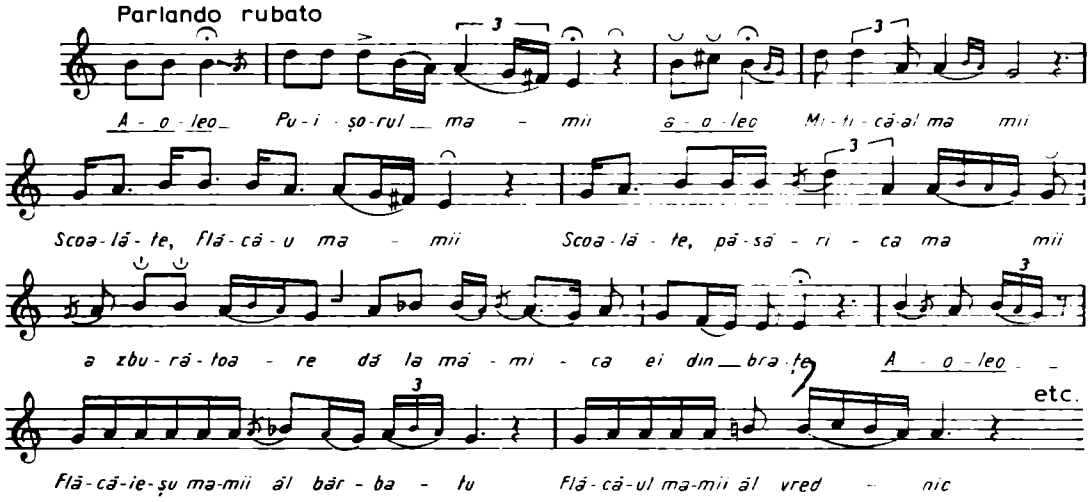


Exemple 1

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Plainte funèbre (« *Bocet* ») (Pour l'enfant — Pentru copil)

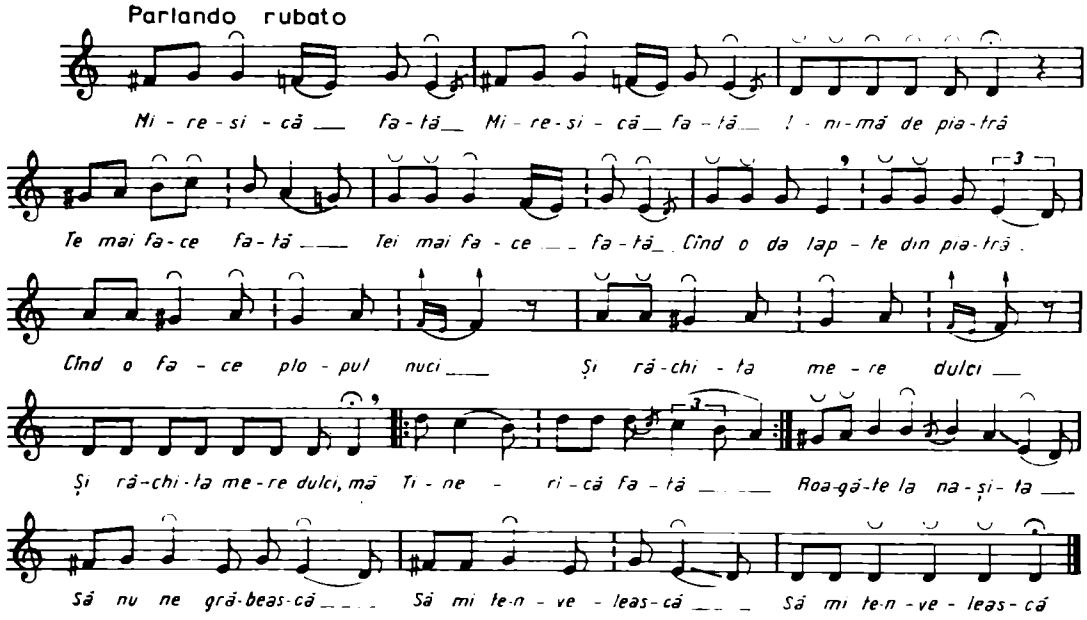
Izvoare — Prahova
Chercheurs: C. Brăiloiu,
Em. Comişel, P. Carp



Exemple 2

Répertoire de noce (Repertoriu de nuntă) (Chant de mariée — Cîntecul miresii)

Năruja — Putna
Chercheur: C. Brăiloiu

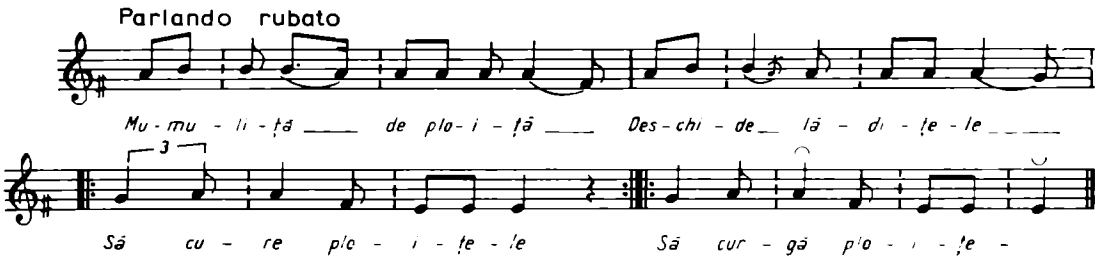


Exemple 3

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Chant rituel pour les périodes de sécheresse (Ritual de secetă) (Scaloian)

Olteni — Teleorman
Chercheur et transcrite par
Em. Comişel



Exemple 4

Le style libre instrumental (qui est souvent une libre transposition du style vocal) présente, outre les éléments synonymes ou apparentés au style vocal, aussi des motifs inédits, spécifiques, dus à l'instrument et à ses possibilités techniques. Les phrases extrêmement développées, n'étant plus obligées à s'adapter à un nombre fixe de syllabes (du vers), sont plus asymétriques et ont une structure architectonique plus irrégulière (exemple nº 6).

Dans les manifestations artistiques concrètes, les variantes de chaque type mélodique du style libre sont tellement apparentées qu'elles semblent avoir eu à la base une mélodie unique (un modèle), sans cesse transfigurée en fonction de la personnalité de l'exécutant (quelle que soit la région). Nous sommes arrivés à cette hypothèse par l'analyse synoptique de chaque type mélodique avec ses variantes.

Les éléments d'expression étant, en majorité, communs pour les deux styles, leur appartenance à un style ou à un autre dépend de leur fonction expressive, de leur place et de leur poids par rapport aux autres éléments et de leurs relations d'interdépendance. Par exemple, le *récitatif recto-tono* est un *élément typique*, caractéristique, dans le style libre (à cause de sa fréquence et de son importante fonction dans la composition de la pièce), mais il devient *atypique* et non essentiel dans l'autre style (fixe). Dans le premier cas il a une nuance expressive descriptive, épique ; dans le second il apparaît avec une expressivité plus effacée ou, quand il s'agit de certains genres (« colind »), plus dynamique, etc. De même, le récitatif *parlato* diffère comme fonction, importance, fréquence, degré de généralisation et nuance émotionnelle-expressive, selon le style qui l'utilise.

Quelles sont les principales coordonnées du style musical libre ?

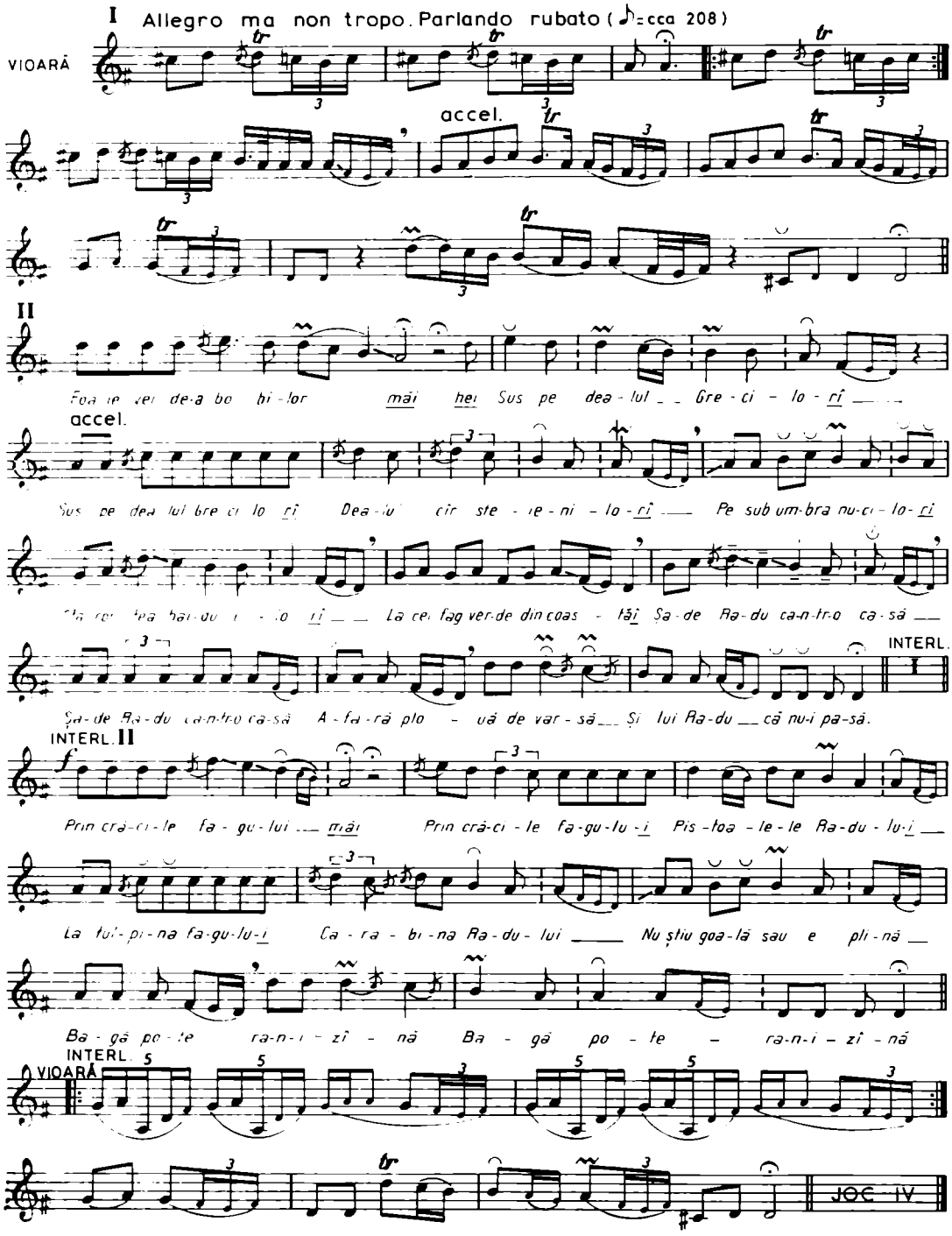
1. *interprétation basée le maximum possible sur l'improvisation*, comme modalité essentielle et unique de réaliser l'expression artistique sur la base d'éléments et de lois traditionnels ;

2. *interprétation* (vocale ou instrumentale) *individuelle* — toujours — l'interprète ayant un rôle important dans la réalisation de la pièce. La valeur artistique de l'œuvre est en rapport direct avec une connaissance approfondie du style et un goût sûr dans le choix de la combinaison des éléments typiques, avec la personnalité artistique de l'exécutant-créateur et sa capacité de participation affective et de reproduction du contenu ;

3. *fonds de moyens d'expression*, d'aucuns propres, spécifiques, d'autres identiques à ceux du style fixe, qui font tous partie de l'arsenal artistique national, notamment : récitatif *recto-tono*, mélodique

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bărbătești — Vedea
Chercheur: H. Brauner
Transcrite par Em. Comișel

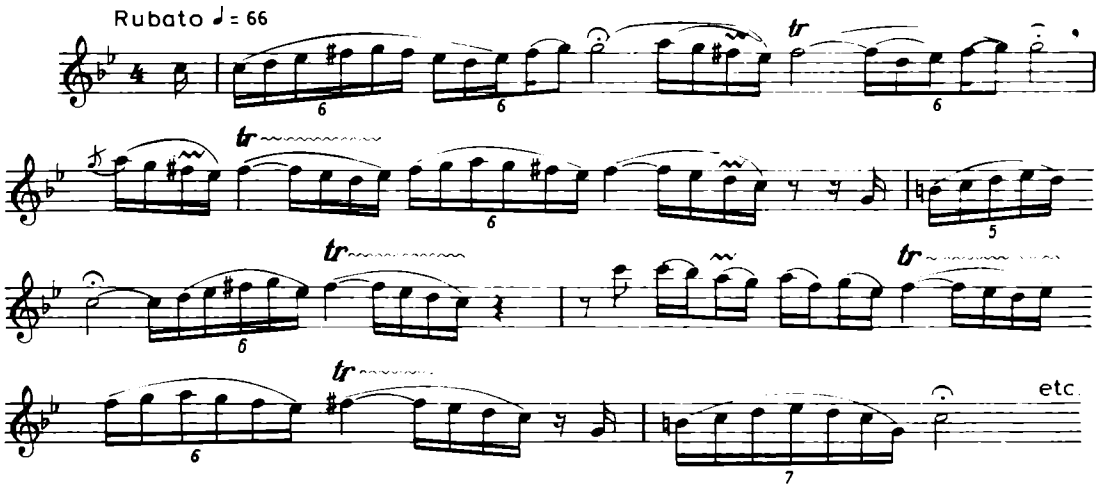


Exemple 5

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Chanson lyrique à forme libre (« Doină ») (Quand le berger a perdu ses moutons — Cînd și-a pierdut ciobanu oile)

Leșu — Năsăud
Chercheur: C. Brăiloiu
Transcrite par C. Zamfir



Exemple 6

et *parlato*, dessins mélodiques avec une structure particulière, créés par le procédé de l'alternation, libre ou régulière, de deux sons rapprochés ou éloignés ou par l'ornementation des principaux sons du mode; structures modales, formules rythmiques organisées selon les lois du système *parlando-rubato*. Ces éléments sont extrêmement réduits dans chaque pièce, mais d'une souplesse extrême, ce qui permet leur adaptation, par chaque interprète, aux possibilités d'expression du contenu à la « variété des tempéraments individuels » (C. Brăiloiu) et à la diversité des contenus. Chaque interprétation est une création, dans le véritable sens du mot, et diffère (pour ce qui est du choix des moyens d'expression et de la manière de les traiter) d'un genre à l'autre, d'une époque à l'autre et d'un exécutant à l'autre;

4. en ce qui concerne l'appartenance de ces éléments à une forme, ils peuvent être plus clairement différenciés, au point de vue de la fonction, que dans le style fixe, tant dans le cadre de la phrase que dans celui de la période: nous y distinguons des motifs initiaux, médians et finals;

5. *structure architectonique libre*, c'est-à-dire groupement improvisé des éléments dans des constructions amples, de dimensions variables. Ces constructions syntactiques complexes, que nous avons dénommées *périodes musicales* (ou « *strophes élastiques* », selon la terminologie proposée par l'ethnomusicologue Constantin Brăiloiu) et qui contiennent entre 2 et 30 lignes mélodiques (ou même davantage), sont réalisées par la répétition et la libre succession des lignes dans le cadre de deux pylônes fixes: *la formule initiale* et la formule finale (dans le chant funèbre, la première formule est une invocation ou un refrain);

6. *concordance entre la dimension de la ligne mélodique et le vers* (qui a six ou huit syllabes, étant toujours isométrique); lorsque le texte littéraire est en prose et qu'il alterne avec des vers, l'asymétrie des phrases est plus accentuée et plus fréquente et le rapport entre les deux éléments d'expression (texte et mélodie) semble obéir à des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lois particulières. Il y a des cas où plusieurs vers sont groupés ensemble, par la répétition du même élément musical (par exemple *parlato* ou *recto-tono*);

7. *libre développement de la mélopée* c'est-à-dire l'absence d'une architectonique fermée — qui permet une grande variation *des types de forme*. Une période d'une *plainte funèbre* (« bocet ») asymétrique, par exemple, est formée par des fragments mélodiques asymétriques, de dimensions inégales et anticipés par des invocations, ayant parfois également une invocation finale. Le même fragment musical peut avoir des fonctions expressivement différentes: invocation ou ligne mélodique, à laquelle correspond un vers ou un texte en prose. Le symbole de la forme serait donc: A (invocation), B (fragments inégaux en prose), A (invocation à caractère arbitraire). Dans *la doina*, *le chant de noce* et le *chant épique*, la forme architectonique d'une période est mieux construite et présente trois parties inégales: A — *partie introductive*, formée parfois d'une *formule initiale* au contour constant et d'une *interjection* richement ornementée, à caractère sporadique, B — *partie médiane*, très malléable, variant comme nombre de lignes mélodiques et comme modalité de développement et C — *partie finale*, au contour constant. On constate de grandes différences entre la doina et la ballade, en ce qui concerne la dimension des périodes, la préférence pour certains éléments, leur fréquence et la manière de les varier;

8. *différences d'un genre à l'autre*, comme structure modale (préférence marquée pour le dorien, avec ou sans degrés mobiles, et pour l'éolien, dans la *doina*; préférence pour des modes diatoniques, avec une grande mobilité des degrés, et pour ceux chromatiques, dans le *chant épique*; structures réduites dans le *bocet* et dans le *chant pour les périodes de sécheresse* = « *scaloianul* »).

9. *manière d'interprétation différant d'un genre à l'autre*. Émissions vocales variées, transition du chant au parler et inversement, utilisation des effets agogiques et dynamiques, variété et subtilité des rapports rythmiques, dont certains semblent appartenir à des systèmes rythmiques très anciens, dont on n'a pas encore énoncé de théorie.

L'analyse des genres appartenant à ce style musical nous a permis de découvrir certaines lois généralement valables (communes aux deux styles), d'autres spécifiques pour le « libre »: 1) *le principe de la répétition symétrique ou libre* des motifs et des lignes mélodiques. Dans le style libre, la répétition symétrique est appliquée davantage au niveau du motif et moins à celui de la ligne; 2) *le principe de la variation* (mélodique, rythmique), par des séquences à différents intervalles, par augmentation et simplification; 3) *le principe de la concordance structurale-proportionnelle* entre le vers et la mélodie, appliqué en partie dans le style libre, d'autant plus que, d'un côté, le vers est parfois remplacé par la prose et, d'un autre côté, on utilise le *procédé de l'amplification* de la ligne mélodique: a) *en ajoutant des éléments auxiliaires* au moment de l'interprétation (interjections, refrains, etc.); b) *en groupant plusieurs lignes* en une respiration et c) en *constituant la mélodie* par la répétition, la succession et la reprise de certaines lignes, etc.

Le style musical libre est généralement répandu sur le territoire de notre pays [3], même si, au cours des dernières décennies, on a pu constater que dans certaines zones il ne subsiste que dans la forme instrumentale.

Plusieurs théories ont été émises sur son origine, dont nous mentionnerons une partie seulement. C. Brăiloiu soutient avec quelques autres spécialistes, que ce style fait partie du *premier strate de la création foklorique* et qu'il précède la formation des genres: « . . . Au commencement règne partout une mélodie unique. Plus tard, le chant originaire, enrichi par les alluvions, se diversifie et se spécialise. C'est alors l'époque — encore archaïque — des réper-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toires rituels et occasionnels en grand nombre et de l'abondance des styles [4] . . . »

Béla Bartók découvre ce style en 1913, au Maramureş. Dans l'ouvrage *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (1923), il décrit pour la première fois ce style concrétisé dans la « chanson longue » = « hore lungă » (doină), qu'il suppose d'origine persane ou arabe : « C'est seulement plus tard, à mesure que mes études progressaient, que j'ai constaté que le type mélodique en cause existait aussi en Ukraine, en Irak, en Perse et dans l'ancienne Roumanie [5] ». Plus tard, ayant écouté le matériel des Archives de folklore de la Société des Compositeurs Roumains, grâce à son ami, Constantin Brăiloiu, Béla Bartók dira que : « c'est le style le plus ancien de l'Olténie, de la Muntenie, de la Moldavie et de la Dobroudja, d'une part, du Maramureş et de Ugocea, d'autre part [6] ». En se référant à la « doina » (cîntec lung), Bartok (ainsi que Riegler-Dinu) soutint son origine instrumentale [7]. Sa théorie fut combattue par Brăiloiu qui avait constaté l'existence de ce style même chez les peuples qui ne connaissent pas les instruments [8]. Le savant roumain insiste sur le fait que les syllabes « surnuméraires », qui dépassent le moule métrique du vers — phénomène invoqué comme argument solide de l'origine instrumentale de la « doina » — représentent en réalité l'attitude intensément affective-créatrice de l'interprète.

On trouve dans les plus anciennes attestations des hypothèses sur l'origine du style libre ; c'est ainsi que Dimitrie Cantemir le mentionnait en parlant de la culture musicale des Daces [9] ; Sulzer constatait vaguement « qu'il est plus ancien [10] », tandis que Nicolae Iorga se référait à une « musique des Thraces ancêtres de toutes les nationalités des Carpates et de la péninsule Balkanique [11] ».

En 1940, Brăiloiu [12], excellent connaisseur des études de Bartók, — après avoir donné une description du style, en se référant à deux de ses genres (la *doina* et le *chant épique)* — étend ses recherches à toutes les régions d'un pays ainsi qu'aux zones habitées par les Roumains en dehors des frontières. Ensuite, partant d'un matériel immense, recueilli chez plusieurs peuples à travers le monde, *il établit l'aire de diffusion du style*, depuis l'Espagne jusqu'en Mongolie [13], chez les peuples des pays Balkaniques, de l'Ukraine, de l'Espagne, de la côte africaine, chez les populations fino-ougriennes du Nord de l'Europe, du centre et de l'Est de l'Asie. L'étendue de l'aire géographique couverte par ce style musical nous suggère l'hypothèse de sa polygénèse (de sa genèse, indépendante, chez différents peuples, à un moment donné de leur évolution) ce qui n'exclut pas la possibilité de certaines influences, voire emprunts, entre des peuples plus ou moins éloignés.

La question qui se pose — et que nous n'avons pas encore épuisée — est : de savoir en quoi consistent les traits nationaux de ce style musical et quels en sont les traits généraux.

De l'analyse comparative que nous avons effectuée jusqu'à ce jour [14] de pièces recueillies dans notre pays et chez les peuples balkaniques, et à la suite de plusieurs auditions de musique espagnole nous avons tiré la suivante conclusion : une partie des moyens d'expression du style musical libre appartiennent à l'arsenal artistique universel et sont — ainsi que mentionnait Brăiloiu —, le résultat des « données élémentaires de la physique, apparaissant comme une première étape d'un parcours inévitable, et des conquêtes acoustiques initiales » [15]. A cela viennent s'ajouter les lois et les modalités communes de combinaison et de variation des éléments d'expression, les lois de la constitution du discours musical. Les traits nationaux, ethniques, résultent : a) de la *manière dont chaque peuple sélectionne* les éléments communs, b) de la *création d'éléments nouveaux*, aux traits originaux, et c) de la *méthode de combiner et de faire la soudure* de ces traits

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en une vision artistique pouvant correspondre à la sensibilité, à la conception artistique générale et aux traits spécifiques du *langage d'un peuple*, concrétisé dans les lois de versification, avec un rôle déterminant dans la mélodie.

Notes

* Les exemples ont été choisis dans le volume: Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Bucarest, 1967, 417p. (N° 1, p. 116—117; n° 2, p. 242; n° 3, p. 222; n° 4, p. 405; n° 5, p. 305; n° 6, p. 249).

[1] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923.

[2] Le style libre est également familier dans la musique professionnelle, aussi bien dans les formes réduites que dans celles développées. Là aussi on remarque l'interférence des styles et des generes; le schéma du rondo qui n'est pas toujours fixe (*Trio* n° 5, de César Franck, IIIe partie) et se combine souvent avec le principe de la variation (par exemple, *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss); ou *le principe de la variation se combine avec la forme sonate (Egmond* de Beethoven, *Prăbuşirea Doftanei* (L'Effondrement de Doftana) de Alfred Mendelsohn; *les éléments de la forme sonate avec le rondo* (Ière Ballade de Chopin); ou *la forme tripartite avec les principes de la sonate (Balada haiducească* (Ballades des haïdouks) de Paul Constantinescu: allegro en forme de sonate librement traité et coda en forme tripartite). La tendance à briser les formes classiques, à manier librement les éléments d'expression, se fait par l'inversion des parties de la forme de sonate (Beethoven, la *Sonate de la lune)*, par la réunion de ses parties afin de mieux assurer une continuité de l'idée (Beethoven, *La Symphonie pastorale)*, etc.

[3] Emilia Comişel, *Preliminarii la studiul ştiinţific al doinei*, in *Revista de Folclor*, 1959, 1—2, p. 147—174; idem, *Folclor muzical*, chap. Doina, Bucarest, 1967, p. 269—288; P. Carp, Al. Amzulescu: *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Bucarest, 1964; C. Zamfir, *Contribuţii la cunoaşterea istoriei poporului român. Despre penalizarea unor melodii din Năsăud*, in *Revista de etnografie şi folclor*, 1965, 4, p. 363—373. M. Kahane, *De la cîntecul de leagăn la doină*, in *Revista de etnografie şi folclor*. 1965, 5, p. 477—489; idem, *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, in *Revista de etnografie şi folclor*, 1967, 3, p. 203—211; E. Cernea, *Despre evoluţia doinei bucovinene*, in *Revista de etnografie şi folclor*, 1970, 2, p. 133—142, idem, *Doina din nordul Transilvaniei — Contribuţii la studiul particularităţilor compoziţionale şi stilistice*, in *Studii de muzicologie*, VI, Bucarest, 1970, p. 181—206.

[4] Constantin Brăiloiu, *La Musique populaire roumaine*, in *La Revue musicale*, numéro spécial: *La Musique dans les pays latins*, février-mars, 1940.

[5] Constantin Brăiloiu, Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească, adunate şi traduse de* (. . .), Bucarest, 1937.

[6] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucarest, 1958; voir aussi la note n° 5, p. 29—30.

[7] Voir note n° 1.

[8] Constantin Brăiloiu, *A propos du Jodel*, communication au Congrès International de Musicologie de Bâle, 1949.

[9] Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, Vienne, 1715 (traduction de G. Pascu, 1923).

[10] Franz Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, IIe tome, Vienne, 1781.

[11] Nicolae Iorga, *La Musique roumaine*, Paris, 1925.

[12] Voir note n° 3.

[13] Constantin Brăiloiu, *Folklore musical*, in *Musica aeterna*, (Zürich), 1949; idem, un chapitre de l'*Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, 1957 (édition bilingue, dans la traduction de Emilia Comişel), idem, *Opere*, IIe tome, Bucarest, 1969.

[14] Emilia Comişel, *Genurile muzicii populare — Doina*, in *Studii de muzicologie*, V, Bucarest, 1969, p. 79—122; publié aussi dans *Narodno Stvarelastvo Folklor* (Belgrade), VIII, 1969, 29—32, p. 213—244.

[15] Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LOGOS MUSICAL ET STRUCTURE (II)*

Gheorghe Firca

*« . . . entre tous les langages, celui-là seul qui réuni[t] les caractères contradictoires d'être tout à la fois intelligible et intraduisible, fait du créateur de la musique un être pareil aux dieux et de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès » **.*

Il semble que la plus difficile des entreprises lorsqu'on veuille dénoncer les excès de littérature et d'herméneutique du contenu, soit celle qui s'efforce de remplacer les prétendus cantonnements dans le concret et le contingent de la musique ou bien par un ensemble de signes « intelligibles mais intraduisibles » — selon l'expression ci-dessus de Lévi-Strauss [1] —, ou bien par une structure abstraite et sans aucun rapport « de sens » avec le réel ou tout au moins avec la pensée humaine. C'est entre ces extrêmes qu'oscillent, je crois, les exégèses des dernières années.

Dans la première alternative, pour écarter, me semble-t-il, la précarité et l'embarras intellectuel résulté des vieilles interprétations, du type Kretzschmar par exemple, un littérateur — tel Aldous Huxley — s'exprime comme suit pour exprimer l'impression reçue de l'audition de la *Suite en ré mineur pour flûte et chœur* de Bach: « J'ai ma personnalité, affirme le violon, et le monde tourne autour de moi ». « Autour de moi », clame le violoncelle. « Autour de moi », insiste la flûte [2]. Ces tracés réels qui, de cette manière « dialoguée », s'imposent à la perception en s'efforçant de suggérer le geste, d'établir une sorte de « comportement » des parties de la structure (nous-même, en somme, en employant le terme « dialoguée », avons recours ne serait-ce que formellement, mais légitimement, à une analogie extramusicale, par la désignation d'une fonction et non d'un sens), posent un certain accent sur le « comment » d'une structure mais ne remplacent pas tout à fait le « qu'est-ce ».

La deuxième alternative est celle de l'emploi d'une donnée musicale intrinsèque en partant de la prémisse — se cristallisant peu à peu depuis Hanslick sur la ligne du formalisme de certaines orientations musicales plus récentes (le néo-classicisme, le sérialisme) — d'une „Musik als autonome Kunst" au sujet de laquelle nous citons la formulation de F.M. Gatz:

„a. Das Prinzip, das Gesetz der Musik liegt in ihr selbst. In diesem Sinne ist Musik autonom

oder:

b. Das Wesen der Musik liegt innerhalb des Klanglichen, d.h. in den Tongebilden selbst

oder:

c. Musik weist nicht hinauf ein Ausserklangliches bzw. auf etwas, das selbst nicht von Grund auf Musik ist. Musik ist *sui generis* und ist weder Ausdruck, Sprache, Abbild, Gleichnis, Symbol, Zeichen, Bezeichnung für ein Ausserklangliches, das sie zum Inhalt hat (Inhaltsästhetik), noch Inkarnation eines Ausserklangliches (Inkarnationsästhetik), sondern Musik bedeutet sich selbst

oder:

d. Musik ist nicht nur Neugestaltung oder nur neue Gestaltwerdung eines auch ohne Musik schon Vorhandenen, sondern Erfindung, Erscha-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 89-93, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fung, Schöpfung eines Neuen, Eigenen, Unvergleichbaren, das nur sich selbst bedeutet und nur aus sich selbst begriffen werden kann" [3].

Alors même qu'une objection à cette position n'envisageât que la seule méthodologie centrée sur la négation („Bei der Bestimmung der *Grundrichtung* der Musikästhetik sieht man sich ‹ . . . ›, dass gerade die Stellungsnahme zum Problem der Widerspielungs -und Erkenntnisfunktion der Musik selbst von Theoretikern der Ästhetik, die eine solche Funktion negieren, ungeachtet dieser Negation als Hauptkriterien der Einteilung genutzt wird" [4]), encore serait-elle, à juste titre, capable de prouver qu'il est impossible de définir la musique en elle-même sans la rapporter à ce qui — ne fût-ce que dans son caractère subjacent et seulement par une délimitation au point de vue de positions esthétiques opposées — tient du domaine de l'« illustration » de l'essence humaine, d'une communication avec l'idée, en un mot, disons, du *logos*.

Nous entendons par *logos*, un élément apte de définir tous les arts, musique comprise, un élément qui existe à ce niveau où toutes les activités de l'esprit se retrouvent.

Exprimé par l'« enveloppe » de la structure et offert par cette structure primordiale, le logos devient en musique un élément inséparable de son essence et, de mettre — même exagérément — sur son compte certaines intentions d'idéation et figuratives, n'altère en rien son caractère spécifique, sa signification intrinsèque. Possédant aujourd'hui une notion de la structure mieux délimitée, nous sommes à même de séparer, par exemple, le logos de certaine acception quelque peu opérationnelle qui lui a été accordée par la théorie de Riemann (en vertu de quoi il ne faut pas confondre, en terminologie, logos avec logique musicale). Ayant la chance de devenir une partie composante de l'*ontos* musical, le logos implique l'immanence de la pensée spécifique, sans, pour cela, se démunir, surtout en musique, de son autre acception : celle d'être l'ordre qui réglemente sa participation à la structure et, simultanément, désigne l'étendue que nécessairement doit couvrir cette structure, le discours musical dans son ensemble. Alors même qu'*in extremis* nous convenions que l'art est « intuition lyrique ou pure » — selon l'expression de Croce —, toujours est-il que nous ne pourrions dissocier l'état lyrique le plus « pur », que la musique en premier lieu est capable de vérifier, de la nature du logos intrinsèque.

N'oublions pas que dans le processus de constitution de la culture musicale européenne, le logos a joué un rôle qu'il n'a, je pense, jamais eu dans aucune autre. Le logos créateur apparaît dans sa double hypostase de verbe qui précise l'idée — car, le mot, une fois prononcé, c'est la pensée elle-même exprimée — et d'ordre aussi nécessaire au cosmos qu'à la pensée humaine. Il est, ainsi, une voie (et même, obligatoire) de connaissance : « Au commencement, fut le verbe et non pas la nébuleuse musicale ou les ténèbres. Le verbe est le messager de la vérité comme dans Pindare. Et cette attitude correspond à la nécessité intérieure de l'histoire qui est l'œuvre du verbe » [5]. Dans l'horizon de la culture européenne, il n'existe pas un seul instant de rupture entre le monde du logos et ces mondes qui, présomptueusement, supposeraient qu'il n'existe pas de rupture entre la raison — y compris la détermination — et la métaphysique. Il apparaîtrait, ainsi, comme un véritable non-sens d'attribuer à la métaphysique, dont le propre est de faire usage de l'expérience intérieure et de la méditation, l'instrument du logos, c'est-à-dire la raison ; pourtant, l'expérience de la métaphysique européenne, depuis les Anciens jusqu'à nos jours, en passant par la philosophie du Moyen Âge et les différentes formes plus récentes où elle se fait sentir, use plus d'une fois, tout en ne se départissant pas de sa fidélité à la révélation, de la « méthode » rationnelle des équations logiques. Mais, au-delà d'une

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

existence formelle du logos dans la plus ou moins longuement appliquée logique aristotélicienne et non aristotélicienne, le logos demeure, par lui-même, relié à un contenu éthique. Or c'est justement cela qui constitue un autre aspect définissant de la culture européenne.

Cependant, en aucun cas, ne faut-il tomber — surtout en musique — dans le péché d'accorder au logos un sens absolu, le rôle d'un maître absolu. Sans nier la qualité du langage musical d'être intraduisible — donnée fondamentale de l'art sonore —, il convient toutefois de souligner la nécessité de considérer ce langage spécifique comme naissant (ontogénèse) et se renouvelant incessament (phylogénèse) par le logos, lequel, comme représentant de la pensée humaine, se transmet à la spécificité musicale et devient, de la sorte, un logos spécifique intraduisible, mais saisissable. Il n'y a pas que la musique européenne qui -- en dépit de la place prédominante du logos dans sa morphologie et son esprit — soit marquée d'un certain logos. Bien qu'en fait de musique, le système d'organisation de la matière sonore et de la structure soit le premier niveau où cultures et styles se différencient les uns des autres, il est tout aussi nécessaire d'avoir un second niveau qui, par-delà les différences de système une fois précisées, intervienne avec une surcharge de sens chiffrés mais tout aussi aptes d'établir des différences entre les cultures et les styles.

Pareillement qu'entre la culture musicale européenne et les autres cultures du même ordre, les différences entre les cultures musicales nationales ou bien entre les époques de style ne s'établissent pas non plus au seul niveau du système; si les choses se passaient ainsi, cela signifierait que dans le cas d'un système commun à plusieurs cultures — comme, par exemple, le système pentatonique —, les déterminations quantitatives soient suffisantes pour délimiter et rendre clair le caractère spécifique de chaque morphologie culturelle. Mais, en réalité, les choses se passent autrement, dans le sens qu'on n'a jamais recours aux simples quantités, voire même aux relations qualitatives qui naissent entre ces dernières, en négligeant de tenir compte du fonds général de significations sur lesquelles reposent les morphologies en question, significations que d'ailleurs elles véhiculent. Richard Wagner (considéré, certes, dans un espace chronologique déterminé) fut, lui, un révolutionnaire du système: il associa à ses actions le geste — dès lors significatif pour tout compositeur ayant des velléités de modernisme — d'ancrer solidement *l'art à l'idée*. Mais, au-delà de cette dot d'idée, de sens poétique, de « philosophie » qu'il a assurée à chacune de ses œuvres, l'action primordiale de celui qui a imaginé le drame musical visait à une résurrection du logos — qu'il fût ou non conscient de cela —, le considérant comme une liaison nécessaire entre le moi déjà menacé de superconscience de soi-même et la transcendance. Musicien du mythe, tel que l'a caractérisé Lévi-Strauss [6], Wagner, porté en égale mesure par les données de son tempérament et de son esprit, a fouillé aussi bien le logos-amour de résonance platonicienne. L'échec d'une programmation du discours musical à partir des mêmes attributs du logos est l'échec romantique et il constitue le premier aspect que l'art post-wagnérien observe avec lucidité. Mais la leçon novatrice dans le système fut adoptée presque sans exception et de manière constante à mesure que l'être humain et la création artistique se sentirent de plus en plus menacés de cette „Entmythologisierung" de Jaspers. La réintégration de l'être et de l'être de l'art dans le mythe, telle que l'avait rêvée Wagner, devint une tendance dont ne restèrent étrangers ni le symbolisme poétique, ni l'impressionnisme musical, ni l'expressionnisme et ni, enfin, le surréalisme. L'accent ne fut plus mis sur le logos des éléments concrètement artistiques — forgés à présent à partir de leur autonomie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

totale et même d'un parallélisme des sens et des structures lorsque le mot est associé à la musique ou la poésie aux notions du langage —, mais sur le logos du geste total par une identification involontaire et librement acceptée avec l'idée et par une action concentrée, paradoxalement, sur la structure, tel que dans les époques du plus fécond « constructivisme » !

Il n'est guère surprenant qu'on ait dit, à différents moments et notamment à l'époque du formalisme moderne, que la musique ne s'identifiait au fond avec rien de ce qui constitue un attribut de la réalité (sinon, tout au plus, avec le son en tant que phénomène physique). Ce qui, par contre, est plus étonnant c'est qu'on ait contesté au parler même la capacité de rendre intégralement les notions, de désigner les choses ; la « tragédie de l'incommunication », en tant que problème existentiel, éveilla, en même temps que le structuralisme, des échos puissants dans tous les domaines et mena, de manière inattendue, à l'invention de moyens nouveaux de « communication » (langages « mathématisés » ou même langages artistiques, comme celui du théâtre de l'absurde). Une évolution couvrant des millénaires, des convictions nourries en égale mesure par la pensée du scientifique, du logicien, du poète ou du prosateur, se résume dans une certitude : « Jusqu'à la fin du XIXe siècle, les philosophes s'accordent pour définir la langue comme une expression de la *pensée*. La phrase est universellement considérée comme livrant une représentation de l'idée, à la manière dont un tableau représente un modèle » [7]. Or, la rupture d'avec le passé — moins profonde, assurément, en ce qu'elle montre ce que *ne peut faire* la langue qu'en ce qu'elle désigne, surtout, *comment* est la pensée représentée par la langue et les langages — n'est pas moins, sous l'angle de ses implications véritables, une rupture. . .

Malgré le scepticisme de cette attitude à l'égard de la communication en général, le même émoi d'une connaissance phénoménologique à partir de la structure ou du contenu sémantique dirigea l'attention des penseurs sur les possibilités de communication dans n'importe quel domaine où un langage — naturel, artificiel, artistique — puisse exister. Parmi ces domaines, celui de la musique suscite sans doute un intérêt secondaire lorsqu'il est rapporté à celui du langage naturel ou même à celui des autres arts qui sont pourvus d'une charge sémantique plus lourde, cependant que la musique est, de ce point de vue, la plus pauvre en information, pouvant même dans une vision formaliste être tenue pour un domaine asémantique ; mais, lorsque, ontologiquement parlant, son contenu énigmatique — celui-là même qui, de tous temps, attira l'attention des philosophes — est confronté ou suppléé par une sémantique spécifique, il n'est pas moins vrai qu'elle suscite alors un intérêt primordial. Il n'est pas exclu que cette attitude fût fécondée par un Worringer : « S'occuper de l'histoire interne de la langue signifie s'occuper de l'histoire des arts. Car, c'est le langage des formes de l'art qui, toujours, a mis au jour, le plus directement et le plus librement, la contrainte intérieure de la langue » [8].

Or, il arrive à la musique — plus qu'à tout autre art — de faire réellement usage de ce « langage des formes » dont parle Worringer. Au cas où le signifiant de la musique prédomine le signifié, où le second est absorbé par le premier, les formes — dans le domaine de l'art sonore — deviennent le plus éloquent des langages, encore qu'en elle-même la forme ne puisse être confondue ni avec la structure de la musique et ni avec le langage de cette dernière. Pareillement, du fait même qu'un terme opposé du signifiant — en d'autres mots l'autre terme du couple notional —, le signifié, existe comme une réalité de la pensée artistique musicale, comme une raison d'être de la forme et de la structure,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de ce fait, par conséquent, se détache la nécessité de canaliser l'idée de « signifié » vers celle de « logos ».

Disons donc, en paraphrasant Worringer et par d'autres mots que tout à l'heure, lorsque nous parlions du logos des arts, y compris de celui de la musique, que ce logos s'instaure dans la musique et devient une composante du langage sonore au point même où « la contrainte intérieure de la langue » fournit la liberté des formes spécifiques de manifestation du discours musical, ou, inversement, que ce discours musical, structuré en vertu de toutes les lois, de tous les systèmes et de toutes les normes spatio-temporelles de la musique, serait un non-sens sans *le sens* voué par le logos.

Notes

* Veuillez bien lire la première partie de cet article in: « Rev. Rou. Hist. de l'Art, série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XI, 1974, p. 55—65.

** Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, 1964.

[1] Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, 1964, p. 26.

[2] Aldous Huxley, *Punct contrapunct*, trad. roum. par Const. Popescu, Bucarest, 1970, p. 34.

[3] F.M. Gatz, *Quellenbuch der deutschen Musikästhetik von Kant bis zur Gegenwart*, 1929, cf. Hans Gunter Hoke, *Theorie der Musikästhetik* in Seeger, *Musiklexikon*, Leipzig, 1966.

[4] Hans Gunter Hoke, *op. cit.*

[5] Ion Alexandru, *Eminescu şi clasicitatea*, in *Orizont*, no. 39 (292) du 27.09.1973.

[6] Cf. Claude Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 38.

[7] Jean Cuisenier, *Le Structuralisme*, in *La Philosophie de Hegel à Foucault, du marxisme à la phénoménologie*, Paris, 1969, p. 463—464.

[8] Wilhelm Worringer, *Elenismul şi goticul*, in *Întrebări şi contraintrebări*, cf. le volume *Abstracţie şi intropatie* (1908), trad. roum. par Bucur Stănescu, Bucarest, 1970, p. 263.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GIOVANNI BATTISTA MOSTO UN COMPOSITEUR ITALIEN À ALBA-IULIA, AU XVIe SIÈCLE

Elena Zottoviceanu

La littérature de spécialité mentionne la présence en Transylvanie, à la fin du XVIe siècle, d'un compositeur italien nommé Giovanni Battista Mosto, maître de chapelle à la cour de Sigismond Bathory. Ce que l'on sait moins cependant, c'est que ce Mosto n'était pas quelqu'un d'anonyme à son époque, qu'il était, bien au contraire, très connu et qu'il jouissait même d'une grande vogue auprès de ses contemporains, comme le prouve le nombre considérable d'impressions d'après ses compositions, ainsi que leur publication dans les recueils du temps à côté de celles d'autres célèbres musiciens.

Le peu que l'on sache sur sa vie et son œuvre est, de plus, l'objet de nombreuses non concordances et erreurs et la bibliographie sur Mosto se réduit à quelques articles de dictionnaire — dont certains confus et contradictoires — et, à une exception près, à des références fugitives dans un contexte plus ample; à la différence de tant d'autres compositeurs plus ou moins importants de la Renaissance remis au jour par le zèle des spécialistes, Giovanni Battista Mosto tarde à jouir de l'attention qu'il mérite. Des recherches poursuivies en Roumanie comme à l'étranger nous ont permis de reconstruire en grandes lignes sa vie et son œuvre. La présente étude est le fruit des investigations effectuées jusqu'à ce jour, mais sur le parcours d'un travail que nous nous proposons de continuer et d'approfondir, elle ne représente qu'une étape.

La biographie de Mosto est presque calquée sur le moule dont parlait Jacques Chailley lorsqu'il se référait au type social du compositeur du XVIe siècle; c'est — pourrait-on dire — une biographie-modèle pour un compositeur de l'époque. Pour nous autres, l'intérêt de sa vie réside dans le fait qu'illustrant la permanence et la complexité des rapports artistiques et culturels de la Transylvanie avec l'Occident, elle s'intègre dans la sphère du problème des relations de cette zone du continent avec le monde méditerranéen et du climat cosmopolite qui, à l'époque d'une Renaissance tardive, reliait toutes les cours d'Europe par un réseau inextricable.

Giovanni Battista Mosto [1] est né à Udine, vers le milieu du XVIe siècle, d'une famille de musiciens [2] originaire de Venise; son père, qui, également, s'appelait Giovanni Battista (dit Zanetto da Mosto Veneto), était le chef de la musique municipale [3]. Il est donc évident que la version transmise par Szamosközy, qui doit avoir connu notre musicien au temps de son séjour en Transylvanie, comme quoi il serait le fils naturel d'un noble, n'est qu'une légende colportée peut-être par le compositeur même afin de dissimuler sa modeste origine [4].

Une fois le père mort (le 10 janvier 1570), le frère aîné du musicien, Francesco, quitte la ville natale et passe au service du duc de Bavière à Munich; les deux autres frères, Nicoló et Giambattista, participent à un concours d'admission dans l'ensemble musical de la ville. Se prévalant des services prolongés du père, la requête des deux fils mentionne la misère dans laquelle vivait la famille ainsi que la nécessité d'entretenir un frère mineur et un neveu (probablement Bernardo et Andrea). Ils se proposent par conséquent pour concourir « sonando d'ogni sorta d'istrumenti sicuramente ». Le 27 janvier, les voici admis moyennant

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉATRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 95–115, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

des appointements mensuels représentant, pour Nicoló, trois ducats et, pour Giambattista, un seul ducat, comme étant plus jeune. Ils ont, sans doute, dû s'affirmer puisque le 18 mai 1573 on les trouve parmi les cinq musiciens choisis pour la chapelle de la cathédrale; cependant, à la fin de cette même année, ils quittent Udine [5].

Francesco, le frère parti depuis trois ans, avait été bien accueilli par la fameuse Hofkapelle de Munich dirigée par Orlando di Lasso et en 1573 il se trouvait à Venise pour y étudier le chant, une bourse lui ayant été octroyée à cette fin. Assurément qu'en quittant la ville natale, Giovanni Battista s'est rendu lui aussi à Venise, la cité voisine, chez son frère, dans l'espoir de finir par se débrouiller dans ce centre musical animé.

Rien, ou presque rien de connu sur son activité au cours de cette période, sinon que c'est alors qu'a dû avoir lieu sa rencontre avec Claudio Merulo, à l'époque premier organiste de la cathédrale de San Marco; dans la préface au recueil publié quatre ans plus tard « par ses soins » *(Il Primo fiore della guirlanda musicale*, 1577), il l'appelle « già mio precettore » [6]. Ce recueil, auquel il semble qu'ils aient travaillé ensemble, et qui marque les débuts de Mosto comme compositeur, est un « Querschnitt durch die ältere und die jüngere Generation » [7]. Son importance est d'autant plus grande qu'il met, pour la première fois, dans le circuit universel, le nom d'un jeune homme destiné à devenir l'un des maîtres du madrigal, Luca Marenzio.

La présence dans ce recueil, comme dans le suivant *(Corona de madrigali*, 1579), de deux madrigaux de Lasso fait entrevoir des relations personnelles entre celui-ci et Mosto, relations par ailleurs affirmées assez clairement dans la préface du second volume: « Questi pochi madrigali che da molti illustri musici mi sono donati ». Néanmoins, les relations de Mosto avec Lasso et surtout son séjour à Munich auprès du plus grand des maîtres flamands de l'époque, sont en général ignorés jusqu'à présent. Il n'y a que Bötticher et Sandberger pour les mentionner, tangentiellement d'ailleurs, dans leurs études sur Lasso [8]; récemment, Barlay vient de reprendre certaines données. Quant à nous, bien que nous ayons extrait un nombre d'informations de leurs travaux, une recherche détaillée des archives munichoises nous reste à faire. Bötticher est certain que les quatre frères Mosto (Francesco, Nicoló, Giovanni Battista et Bernardo) ont été réunis pour un temps — de 1578 à 1580 — à la cour bavaroise et si l'on se souvient qu'entre 1575 et 1577 Venise a été victime d'une effroyable épidémie de peste qui a fait périr un tiers de la population de cette ville, il n'est guère impossible que les jeunes frères se soient réfugiés à Munich dès avant 1578. On sait en tous cas que Francesco et Nicoló gagnaient, chacun, 100 guldens (ce qui, de ce temps, représentait une rémunération considérable) et Bernardo 80 guldens seulement. De plus, Francesco (qui était « cornetto » — « Zinken Plaser ») avait gagné la confiance du duc et, comme tel, était souvent envoyé en Italie pour y remplir différentes missions.

Pendant le règne d'Albert V, la cour bavaroise était l'un des centres musicaux les plus fastueux de l'époque. L'amour du duc pour la musique, la présence de nombreux artistes de valeur (il est suffisant de rappeler Giovanni Gabrieli et les frères Guami), la qualité de l'ensemble — très vaste pour ce temps (plus de 60 membres) — dont Lasso s'occupait avec assiduité et surtout la brillante personnalité de celui-ci, s'ajoutant à l'esprit d'« avant-garde » qu'il y entretenait, justifiaient pleinement l'appellation donnée à Munich de « Rome du Nord ». La chapelle de la cour comprenait des chanteurs, des instrumentistes et un chœur de voix d'enfants. Le programme était assez chargé car l'on faisait de la musique chaque jour et même deux fois par jour: le matin,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

c'était la messe chantée à l'église ducale; le soir, c'était le divertissement musical pendant le souper du duc. Cette « Tafelmusik » comprenait un répertoire varié — vocal et instrumental — qui, dans sa majeure partie, était l'œuvre des musiciens de la cour [9]. La structure de l'ensemble subissait des modifications selon les circonstances, depuis les petits groupes différemment composés jusqu'à ces vastes déploiements à double chœurs servant dans les solennités. De plus, les jeunes musiciens prenaient des leçons d'histoire, de latin, mythologie, rhétorique, recevant de la sorte une éducation choisie, nullement courante dans leur métier. Orlando s'occupait personnellement de leur instruction musicale, les suivant de près, dans une atmosphère amicale, dépourvue de tout protocole guindé, assez inhabituelle d'ailleurs de ce temps.

Parmi d'autres obligations, l'ensemble musical du duc devait prendre part, aux côtés d'autres ensembles de la ville, aux processions organisées avec beaucoup de faste lors des grandes fêtes (c'étaient des chars allégoriques, des tableaux vivants, etc.). Voici une description, datée de 1584, d'une procession semblable et, assurément, en tous points pareille à celles auxquelles, quelques années auparavant, a dû participer Mosto: « Le Roi Davide était représenté par un harpiste qui allait à la tête de 36 garçons grands et petits, costumés en anges; cinq basses et cinq ténors représentaient des anges adultes. Vingt-quatre jeunes hommes de l'orphelinat, dont six ou sept jouaient de différents instruments < . . . > formaient le groupe des pèlerins, cependant que sept angelots, se tenant au-devant de la Vierge Marie, et neuf autres autour de la crèche, chantaient tous ensemble un chant composé à cette fin par le maître de la chapelle, Orlando < . . . >. Les répétitions en vue de la fête n'avaient pas lieu à l'endroit ordinaire — la Kantoreihaus —, mais dans la salle de bals du palais ducal. Lasso supervisait le tout » [10].

Mosto faisait probablement partie du groupe des instrumentistes car on ignore qu'il fût aussi chanteur, ce qui, d'autre part, conformément aux usages de l'époque, n'aurait été nullement exclu. En ce qui concerne l'influence qu'il a pu subir de la part d'Orlando di Lasso, le musicologue Barclay opine carrément pour une filiation Lasso-Mosto, ce qui d'ailleurs ressort aussi de son œuvre. Il est certain d'autre part que l'atmosphère d'effervescence artistique, de recherches passionnées dans le domaine du langage musical, ainsi que l'exemple du maître ne pouvaient ne pas poser leur empreinte sur un esprit jeune, à peine formé, comme l'était celui de Mosto à l'époque. Bötticher affirme que, tout comme ses frères, il faisait partie du cercle d'amis intimes de Lasso et, dans ce sens, le départ inattendu des jeunes gens aurait fortement attristé ce dernier. Il semble que ce départ se serait produit aux environs de l'année 1580, après qu'un contrat, prévu pour une durée de 5 ans, venait à peine d'être signé. On l'explique par la diminution du personnel de la chapelle à la suite des restrictions financières imposées, dès la mort d'Albert V, par son fils, Guillaume V, héritier du duché de Bavière. Pendant ce temps, Mosto publia son premier recueil de madrigaux que Lasso, étant donné les relations d'amitié que nous venons de mentionner a certainement dû connaître; le recueil révèle d'ailleurs son influence.

De retour dans son pays natal, Giovanni Battista pose sa candidature pour la place de maître de chapelle au Dôme de Padoue. Il l'obtient à la suite d'un concours sévère où il eut à affronter des concurrents redoutables, tels Ludovico Balbi et Bartolomeo Spontone; accepté par 12 voix contre 9, 8 et 0, ce poste lui sera profitable. Son travail de chef de l'ensemble et de maître de musique des clercs lui apportera une rémunération honorable (85 ducats de la part de la cathédrale et 65 autres du séminaire). Dès le début il se fait unanimement apprécier pour les

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DI GIOVAN BATTISTA
MOSTO MAESTRO DI CAPELLA
DEL SERENISSIMO PRENCIPE
DI TRANSILVANIA.
MADRIGALI A SEI VOCI.
Nuouamente Composti & dati in Luce.
TENORE.
IN ANVERSA.
Appresso Pietro Phalesio.
M. D. C.

Fig. 1. — La couverture du volume « transylvain ».

résultats rapides et visibles qu'il réalise le mois même de son engagement; « il concerto per la Madonna » tenu le mois suivant lui assure un grand succès. L'année après il passe aussi maître de la chorale [11].

Padoue le retiendra pendant neuf ans, les plus tranquilles mais aussi les plus féconds de sa vie agitée. C'est maintenant qu'il compose et publie deux autres cahiers de madrigaux pour 5 voix. Ces compositions ont dû jouir d'un excellent accueil, puisque, très rapidement, il arrive à la notoriété; elle semble évidente si l'on juge d'après la fréquence avec laquelle ses morceaux apparaissent dans différents recueils italiens, ainsi que d'après leur grande diffusion dans des anthologies musicales flamandes, allemandes, anglaises, à côté des noms les plus célèbres de l'époque [12].

Neuf ans après, par conséquent le 1er mai 1589, des brouilles qu'il eut avec certains chanteurs de l'ensemble amènent sa révocation — car, pour apprécié qu'il fût, un musicien n'était cependant qu'un employé — et son remplacement par Constanzo Porta, un compositeur très admiré pour son talent de contrepointiste [13].

Son engagement à la cour du Prince de Transylvanie, dont la date est l'objet d'une controverse, se produit immédiatement après son départ de Padoue, la même année, en 1589 [14]. Une question se pose: comment Mosto est-il arrivé en Transylvanie? Le plus probablement invité par l'un de ces étudiants transylvains qui venaient en nombre étudier à l'Université de Padoue. Comme c'était l'habitude, ceux-là devaient très probablement entretenir des relations d'amitié avec les musiciens de la ville — il n'est pas exclu que quelques-uns étudiassent même la musique —, parmi lesquels, il va de soi, que le maître de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la chapelle de la cathédrale jouissait d'une faveur particulière. Un de ces étudiants a pu l'informer que Sigismond Bathory, Prince de Transylvanie [15], était à la recherche d'un chef pour l'ensemble musical de sa cour; il l'aura, peut-être même, mis en relation avec les émissaires du Prince. Mais ce n'est là qu'une hypothèse, possible entre toutes. Les choses ont pu se passer encore autrement: à la date indiquée, Mosto était déjà un compositeur reconnu: 3 cahiers de madrigaux publiés, étaient à son actif. Or, ces publications étaient d'habitude destinées à être offertes en hommage à quelque virtuel patron afin de gagner sa grâce; il se peut, par conséquent, que Mosto les ait transmises à Bathory — pareillement par l'entremise de quelqu'étudiant — et que celui-ci le mandât lorsqu'il eut besoin d'un maître de chapelle à Alba-Iulia, la ville transylvaine où il résidait.

Sigismond, qui venait à peine de prendre entre ses mains les freins du pouvoir, aspirait à donner à sa cour l'éclat requis pour la placer parmi les cours les plus raffinées de la Renaissance. Il le désirait avec d'autant plus de force qu'il avait débuté sur un échec: il avait été obligé par la Diète de chasser du pays les Jésuites (auxquels il était très attaché), accusés d'avoir fini par jouer un rôle politique trop important et d'avoir même trahi des secrets d'État. Le jeune prince n'eut rien d'autre à faire qu'à accepter, « le cœur déchiré », néanmoins, nous l'apprend Pietro Busto — autre musicien italien, futur collègue de Mosto à Alba-Iulia — mais pour se consoler « il s'entoura dans ses promenades, d'une troupe de bons musiciens » [16] dont le maître allait être Giovanni Battista Mosto.

En fait, Sigismond ne faisait que poursuivre la tradition de ses devanciers: un demi-siècle avant, Jean Sigismond Zapolya et sa mère Isabelle (princesse polonaise de sang italien) avaient introduit en Transylvanie la culture italienne et le palais d'Alba-Iulia était ainsi devenu un véritable centre des arts. Les Bathory régnaient à présent à une époque où la mode « à l'italienne » s'était répandue à travers toute l'Europe et où la musique italienne avait gagné droit de cité dans la vie de toute cour. L'oncle de Sigismond, Étienne Bathory, appelé à régner en Pologne, négligea pour cette raison sa résidence d'Alba-Iulia qui, pendant cet intervalle, perdit de son éclat et de son importance; pourtant, lors du couronnement de Sigismond, « les musiciens italiens d'Étienne Bathory » [17] y sont mentionnés. Pourquoi les appelait-on ainsi? Étaient-ils venus de la cour de Cracovie, après la mort d'Étienne, l'oncle du nouveau prince, pour se mettre au service du neveu? Ou bien provenaient-ils de l'équipe de musiciens de Jean Sigismond Zapolya, demeurés, en tant que personnel stable de la cour d'Alba-Iulia, même pendant le règne d'Étienne en Pologne, en cette ville transylvaine? Ce sont là des questions encore non résolues.

Avec l'avènement au trône de Sigismond, la vie musicale prit un nouvel essor. Le prince était très mélomane. Busto nous le dit: « il joue fort bien de n'importe quel instrument et compose de la musique comme les meilleurs musiciens » [18]. Chose d'ailleurs très normale, puisqu'à l'époque, les connaissances musicales faisaient obligatoirement partie de l'éducation d'un gentilhomme, car la Renaissance réserva à la musique une place de choix dans la formation du parfait courtisan, modèle que Sigismond s'évertua d'imiter de manière absolue. Il était épris de l'Italie dont il parlait fort bien la langue et possédait une solide culture humaniste. Sa nature, cependant, était faible et instable; son tempérament était hyper-nerveux. Haraszti le décrit comme « un mélange effrayant de génie et de folie, d'épilepsie et de lunatisme. Il n'y a guère que le XVIe siècle qui a produit des fous aussi artistes que sombres et mystiques, dont l'esprit décadent se débattait perpétuellement entre les deux extrêmes » [19]. Tel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

était le nouveau patron que Mosto allait servir durant cinq ans.

Dans son Introduction à *Il Transilvano*, Girolamo Diruta affirme que « virtuosi e particolarmente professori della musica, contentissimi per i favori cosi grandi quali riceveno dall'Altezza V. Serenissima, vivono nella sua corte e sotto la sua protezione con estrema felicità » [20]. Nonobstant la flatterie courtoise et le style grandiloquent de l'époque, retenons cependant que les musiciens bénéficiaient d'une des meilleures situations. Le prince leur montrait beaucoup de sollicitude, même de l'affection, semblant préférer leur compagnie à n'importe quelle autre et les traitant en amis; on en trouve une preuve éloquente dans les soins que Sigismond prenait en personne chaque fois qu'il s'agissait d'organiser un voyage, afin que ses musiciens ne souffrissent aucun désagrément en route. Que leurs relations ne fussent pas très cérémonieuses, c'est ce qui ressort d'un épisode relaté par les contemporains: lors de son mariage, curieux de voir sa mariée plus tôt que l'exigeait le protocole, Sigismond alla à sa rencontre à la frontière déguisé en musicien et se dissimulant parmi ses « musici » [21].

Toute cette ambiance mécontentait profondément les sujets du prince, d'autant plus que Rome insistait dans son intention de se servir des musiciens de la cour comme de missionnaires du catholicisme en ce pays où la plus grande partie de la noblesse était passée au protestantisme en adoptant la Réforme; sans doute, l'atmosphère qui régnait à la cour ne pouvait que blesser la susceptibilité de ces nobles. Voici un document qui atteste bien clairement l'action de propagande qu'on exigeait d'eux, tâche qui d'ailleurs était, sûrement, au-dessous de leur capacité: « Sono in Transilvania in servizio del principe una buona quantità di musici italiani liquali, se bene sapemo, ce vivono cattolicamente e con essempio et disciplina christiana, tuttavia sarà bene essortarli qualche volta a far quel que devono non solo per la salute propria, ma anco per la converssione d'altri » [22]. Ce fut précisément contre cette tendance et, notamment, contre l'influence politique que les courtisans, arrivés en grand nombre d'Italie, étaient en train de gagner peu à peu, que la Diète protesta avec véhémence (en 1591), en blâmant — d'ailleurs sans effet — cette véritable invasion d'Italiens.

Quant aux musiciens de la cour, voici leurs noms, ainsi qu'ils ressortent d'un écrit contemporain [23]:

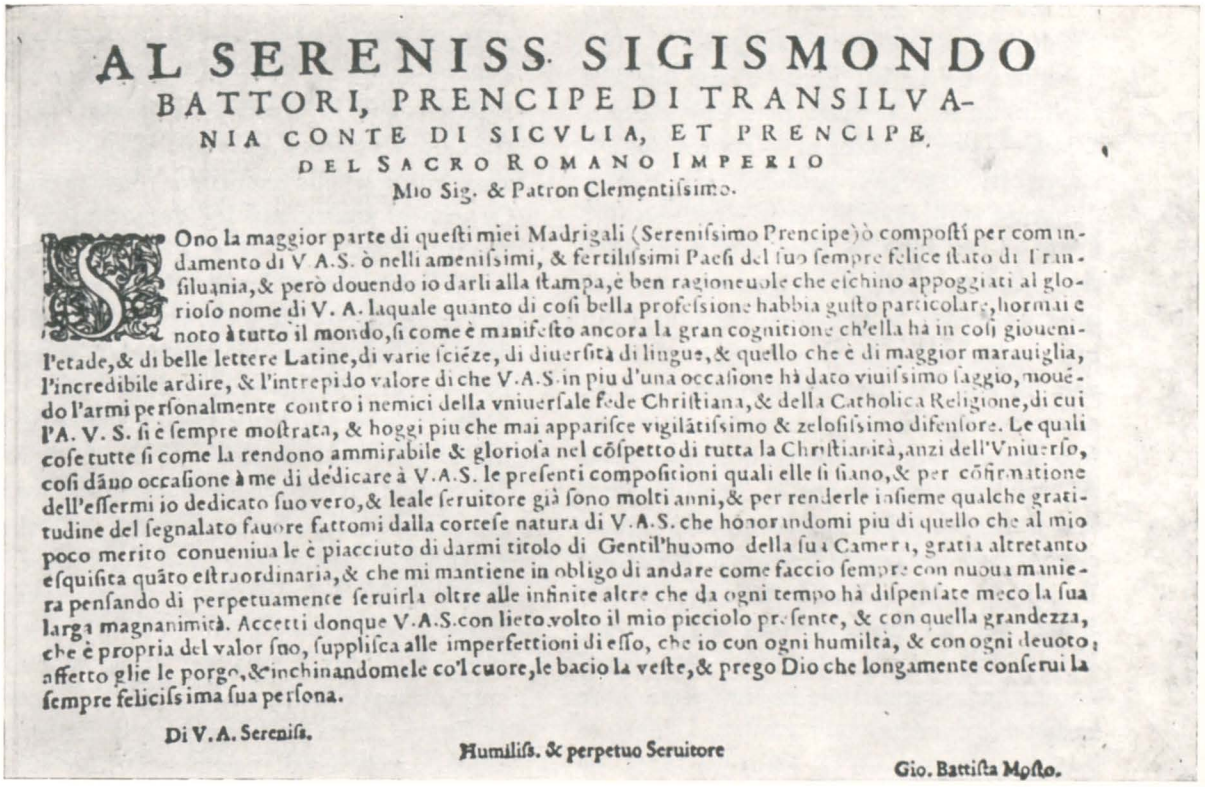
Antonetto — organiste (de Venise); Gothardus — organiste (de Rome); Jérémias — organiste (français ou flamand); Franciscus d'Ancône (celui qui devait succéder à Mosto à la direction de l'ensemble); Nicoletto Menti — chanteur (de Venise).

Les suivants portent la mention de « musici », c'est-à-dire instrumentistes: Petrus Paulus (de Vérone); Pompejus (de Bologne); Christophorus (polonais); Zephyrus Spira (de Venise); Joanne Maria Rodolphus (de Gênes); Matthaeus, dit aussi Foresto (de Mantoue); Simon Ponte (de Florence); Petrus ‹ Pietro › Busto (de Brescia); Prosper Ponte, le fils de Simon; Joannes Chalibius (saxon de Halberstadt); Joannes et Constantinus (tous deux prussiens).

Les observations qui y sont jointes, concernant leurs familles, prouvent que ces musiciens étaient établis à demeure à Alba-Iulia, où eux-mêmes fondent des foyers et où, pareillement, ils marient leurs enfants et ainsi de suite.

Pour l'époque, l'ensemble paraît considérable, se composant d'instrumentistes (dont 3 organistes) et d'un chanteur, probablement « soliste », les autres pouvant, le cas échéant, constituer un ensemble vocal. Doté d'une structure pareille, l'ensemble pouvait assurément aborder n'importe quel morceau (instrumental ou vocal) car la musique, de ce temps, quelle que fût sa destination première, était exécutée d'après des transcriptions très variées, s'adaptant aux conditions du moment; Pretorius, par exemple, cite dans sa *Syn-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



AL SERENISS. SIGISMONDO BATTORI, PRENCIPE DI TRANSILVANIA CONTE DI SICVLIA, ET PRENCIPE DEL SACRO ROMANO IMPERIO

Mio Sig. & Patron Clementissimo.

SOno la maggior parte di questi miei Madrigali (Serenissimo Prencipe) ò composti per comandamento di V.A.S. ò nelli amenissimi, & fertilissimi Paesi del suo sempre felice stato di Transiluania, & però douendo io darli alla stampa, è ben ragioneuole che eschino appoggiati al glorioso nome di V. A. laquale quanto di così bella professione habbia gusto particolare, hormai è noto à tutto il mondo, si come è manifesto ancora la gran cognitione ch'ella hà in così giouenil'etade, & di belle lettere Latine, di varie sciéze, di diuersità di lingue, & quello che è di maggior marauiglia, l'incredibile ardire, & l'intrepido valore di che V.A.S. in piu d'una occasione hà dato viuissimo saggio, mouédo l'armi personalmente contro i nemici della vniuersale fede Christiana, & della Catholica Religione, di cui l'A. V. S. si è sempre mostrata, & hoggi piu che mai apparisce vigilãtissimo & zelosissimo difensore. Le quali cose tutte si come la rendono ammirabile & gloriosa nel cõspetto di tutta la Christianità, anzi dell'Vniuerso, così dãno occasione à me di dedicare à V.A.S. le presenti compositioni quali elle si siano, & per cõfirmatione dell'essermi io dedicato suo vero, & leale seruitore già sono molti anni, & per renderle insieme qualche gratitudine del segnalato fauore fattomi dalla cortese natura di V.A.S. che honorandomi piu di quello che al mio poco merito conueniua le è piacciuto di darmi titolo di Gentil'huomo della sua Camera, gratia altretanto esquisita quãto estraordinaria, & che mi mantiene in obligo di andare come faccio sempre con nuoua maniera pensando di perpetuamente seruirla oltre alle infinite altre che da ogni tempo hà dispensate meco la sua larga magnanimità. Accetti donque V.A.S. con lieto volto il mio picciolo presente, & con quella grandezza, che è propria del valor suo, supplisca alle imperfettioni di esso, che io con ogni humiltà, & con ogni deuoto affetto glie le porgo, & inchinandomele co'l cuore, le bacio la veste, & prego Dio che longamente conserui la sempre felicissima sua persona.

Di V.A. Serenis.

Humiliss. & perpetuo Seruitore

Gio. Battista Mosto.

Fig. 2. — La dédicace de Mosto pour Sigismond Bathory.

tagma Musicum non moins de 14 manières différentes d'« orchestrer » le même madrigal au moyen d'instruments et de voix.

Ces « musici » semblent avoir été des professionnels de première main à en juger d'après leur maître et d'après l'un des organistes, Antonetto Venetus, que le chroniqueur transylvain appelle « ce moine voleur et assassin » et qui, de fait, n'est autre que cet Antonio Romanini, l'élève d'Andrea Gabrieli, celui qui, à la mort du maître, candida pour la place tant enviée de premier organiste de la basilique San Marco et dont Diruta publia une toccate dans son *Il Transilvano* [24].

Comme ils étaient de toutes les fêtes, profanes et religieuses, leur répertoire devait être riche et divers. La seule référence que l'on ait jusqu'à ce jour au sujet de la musique pratiquée, est celle concernant les motets figurés exécutés à l'occasion du couronnement de Sigismond. Par analogie cependant avec d'autres ensembles similaires, on est en droit de supposer qu'un répertoire de musique profane (*ricercari*, fantaisies, *canzoni*, danses) était également pratiqué et, qu'ayant à leur tête un compositeur de l'école vénitienne, ils cultivaient intensément le madrigal.

C'est ce que l'on déduit d'ailleurs du recueil de madrigaux à 6 voix publié par Mosto en 1595, moisson de son séjour transylvain : « Sono la magior parte di questi Madrigali — écrit-il dans l'Introduction — o composti per comandamento di V.A.S., o nelli amenissimi et fertilissimi Paesi del suo sempre felice Stato di Transilvania ». Cette dédicace est un hommage et une « confirmatione dell'essermi dedicato suo vero a leale servitore già sono molti anni » [25] ; elle est également le signe de sa gratitude pour toutes les faveurs dont le prince l'avait comblé, parmi lesquelles, assurément, cette maison offerte par Sigismond dans la « rue des Italiens »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

à Alba-Iulia [26] et le titre de noblesse de « gentil'huomo della sua camera ». Ce titre, le prince ne le lui aura-t-il pas conféré aussi pour le rôle que, peut-être, Mosto a joué — avec Romanini — auprès de Diruta, son collègue probable de Venise du temps qu'il était le disciple de Merulo? C'est ici l'endroit de faire une parenthèse pour corriger un renseignement erroné qui, pourtant, a fait son chemin, celui que Sigismond a été le bénéficiaire d'œuvres dédicacées par Palestrina et qu'il ne serait pas exclu que ce dernier ait même fait une visite en Transylvanie. A la suite de nos investigations et d'une vérification des documents [27], nous sommes à même de préciser que ce n'est point à Sigismond Bathory, mais à André Bathory, le cardinal, que Palestrina (connu à Rome par le cardinal qui, par ailleurs, en avait beaucoup d'admiration) dédia un recueil de motets à 5 voix.

Sur ce, revenons à Mosto.

Les événements se précipitaient; la politique hasardeuse et peu sûre pratiquée par Sigismond, les menaces des Turcs qui, à nouveau, faisaient des préparatifs de guerre, l'anxiété qui planait, tout cela semait la panique dans le milieu de la cour. Aussi, au printemps de l'année 1594, l'ensemble musical se réfugia-t-il à Cracovie pour se mettre à l'abri.

A juste titre, le musicologue roumain Octavian Lazăr Cosma se demande si le prince de Valachie, Michel le Brave, a eu, ou non, l'occasion de connaître en Transylvanie l'art de ces musiciens de cour? [28] Quoiqu'on se trouve pour le moment au stade des simples hypothèses, nous opinons pour l'affirmative. L'hiver de l'année 1597, Michel était l'hôte de Sigismond dans sa résidence d'Alba-Iulia et il est plus que certain que la musique a dû faire partie du programme de cet accueil fastueux; Iorga va plus loin, en précisant que Michel a même assisté à la messe solennelle du Jour de l'An où, également, la musique ne pouvait manquer, tout comme à d'autres moments de la journée [29]. Ce qui nous semble moins probable, c'est la participation des « musici » italiens à l'entrée triomphale de Michel dans la capitale de Transylvanie, puisque Sigismond, abdiqué depuis peu, avait quitté la ville emmenant toute sa cour. Ce qui est attesté par les documents c'est l'occasion donnée à Michel d'écouter les musiciens italiens au lendemain de la victoire de Gorăslău, en août 1601. Il est dit en effet dans les documents que le général Georges Basta—qui avait lutté aux côtés de Michel—ordonna pour le lendemain à l'aube une messe solennelle, laquelle devait être officiée sur le champ de bataille même, sous une tente décorée fastueusement; les « musiciens de Sigismond » [30], qui avaient été faits prisonniers, devaient y prendre part. Mais, à cette époque, Mosto ne se trouvait plus parmi eux. La guerre, les abdications successives de Sigismond, le regne de Michel le Brave, il ne les vécut plus en Transylvanie, car il devait partir avant. En effet, une lettre de son collègue Matteo Foresto au Duc de Mantoue (avec lequel il semble que Foresto ait entretenu une correspondance secrète régulière, vu qu'ils étaient restés liés depuis que ce dernier avait fait partie de la chapelle du Duc [31]), nous renseigne que le 29 juin 1594 déjà, Foresto et Mosto arrivaient à Cologne, en venant de Cracovie où — comme nous le disions tantôt — on sait que tous les musiciens de Sigismond s'étaient réfugiés dans l'attente de jours meilleurs, se déclarant toutefois prêts à rentrer en Transylvanie si, néanmoins, ils ne risquaient plus la menace des Turcs. Foresto ajoute dans sa lettre que le Duc électeur Ernst von Wittelsbach avait emmené en voyage à Bonn, Liège et Bruxelles, son collègue Mosto et que, par ailleurs, la vie de cour chez le Duc de Wittelsbach était fort agréable, qu'on y buvait sans cesse [32]. Comment étaient-ils arrivés tout juste à Cologne, c'est ce qu'on ignore. Barlay suppose qu'ils auraient rencontré à Cracovie le Duc électeur qui les aura emmenés à Cologne. Une autre hypothèse serait que

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le frère de Mosto, Bernardo, dont nous savons qu'en 1588 il était organiste près la cour ducale, aurait encore été à Cologne à même d'offrir un refuge aux fuyards. Il n'est nullement exclu que durant cet intervalle une rencontre ait eu lieu (à Prague ou à Vienne) entre Philippe de Monte (connu probablement par Lasso à Munich) et Mosto, afin que ce dernier le décide à dédier à Sigismond Bathory — avide d'hommages semblables — l'une de ses œuvres. Monte l'affirme lui-même dans la préface au 17e cahier de madrigaux à 5 voix, mentionnant que Mosto a joué un rôle décisif dans cette relation: il n'a pas osé s'adresser au prince « finche dal Signor Gio. Battista Mosto maestro di capella della V.A. non me n'e stato fatto non puro animo ma instanza ancora, con asicurar mi che le compositioni mie non le siano discare » [33].

On ignore la durée du séjour de Mosto à Cologne. Le voici à Venise le 1er mars 1595 pour y recevoir, à la sortie des presses, son dernier recueil de madrigaux (celui dont nous venons de dire qu'il était dédié à Sigismond, son ancien patron) et, le 9 décembre de la même année, le voici à son ancien poste, maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, cette fois, cependant, prié d'accepter de reprendre sa fonction pour laquelle on lui offrait maintenant une rémunération beaucoup plus grande et, de plus, une donation substantielle [34]. C'est peut-être durant cet intervalle (de juin 1594 à décembre 1595) que se situe son activité à l'église Santa Maria Gloriosa dei Frari de Venise, mentionnée par Pietrucci [35], mais au sujet de laquelle activité rien de précis n'existe.

Peu après, le 6 mars 1596, il demande un congé de trois mois afin de refaire le voyage de Transylvanie pour y ramener sa famille demeurée à Alba-Iulia. Mais, le voyageur du XVIe siècle avait à affronter parmi d'innombrables dangers, celui — le plus grave — de la peste. Mosto tomba lui aussi victime de ce « fléau du siècle » Il mourut en route. Les archives du Dôme de Padoue annoncèrent sa mort « per viam » le 29 juin 1596 (et non 1597, comme le dit Szamosközy et, à sa suite, les autres exégètes) [36]. Selon Szamosközy, il a été inhumé en grande pompe dans la cathédrale d'Alba-Iulia [37], mais on ne garde plus des traces de sa sépulture.

La présente étude ne se propose pas une analyse approfondie de l'œuvre de Giovanni Battista Mosto, car nous ne disposons pas encore du matériel musical nécessaire, de sorte que nous nous contenterons de quelques observations préliminaires.

A ce que l'on sache jusqu'à présent, son œuvre compte quelques 100 madrigaux, un motet, 3 *canzonette* — publiés — et 2 ou 3 motets manuscrits; cependant, les archives et les bibliothèques peuvent réserver bien des surprises et seule une recherche aussi étendue dans l'espace que dans le temps pourrait conduire à des résultats satisfaisants.

Un examen du catalogue de son œuvre nous renseigne assez bien sur la diffusion et la place qui lui furent réservées dans la circulation des partitions musicales de l'époque. Le catalogue comprend 4 volumes de madrigaux. Ordinairement, de ce temps-là, les frais de publication revenaient à la charge du compositeur (car, sa musique représentait « son matériel de propagande ») et ces opérations étaient très coûteuses; rarement, et seulement pour les compositeurs qui représentaient des « certitudes commerciales », la publication était supportée par l'éditeur. Pour défendre l'hypothèse que les derniers volumes, tout au moins, eurent ce régime de faveur, un argument nous semble imbattable: le fait que le volume « transylvain », paru à Venise du vivant de Mosto, fut réédité, à Anvers, 5 ans après, Mosto étant déjà mort. Pour qu'un éditeur s'assumât le risque coûteux de l'impression

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

d'un volume signé par un compositeur qui n'était plus en vie, c'est qu'il savait bien, il faut le croire, que ce compositeur continuait à être goûté par les contemporains. Nous y voyons une preuve de la popularité de la musique de Mosto, non seulement dans son pays natal, mais aussi, au loin, jusque dans le Nord de l'Europe.

En ce qui concerne les morceaux parus dans des recueils de l'époque, ils sont inédits et non pas des réimpressions; probablement, des commandes spéciales, ce qui ne fait que renforcer notre affirmation ci-dessus. La fréquence des parutions est elle aussi éloquente, puisque le choix des morceaux était établi par les éditeurs, suivant les qualités de la musique et le degré d'appréciation du compositeur. Or, Mosto commence à être publié dans les recueils à partir de 1582, peu après la parution du premier cahier personnel, et se maintient jusqu'en 1610, c'est-à-dire encore 15 ans après sa mort. C'est là une persistance de presque 30 ans, qui signifie beaucoup si l'on songe à la brève circulation de l'œuvre musicale de ce temps, lorsque l'idée de la conservation des valeurs était étrangère à la mentalité de l'époque et que, seuls, la consommation immédiate et le renouvellement incessant de la musique agissaient en maîtres. Pareillement, dans l'espace, la carte de la diffusion de l'œuvre de Mosto s'étend de Ferrare à Londres, en passant par Nuremberg et Anvers.

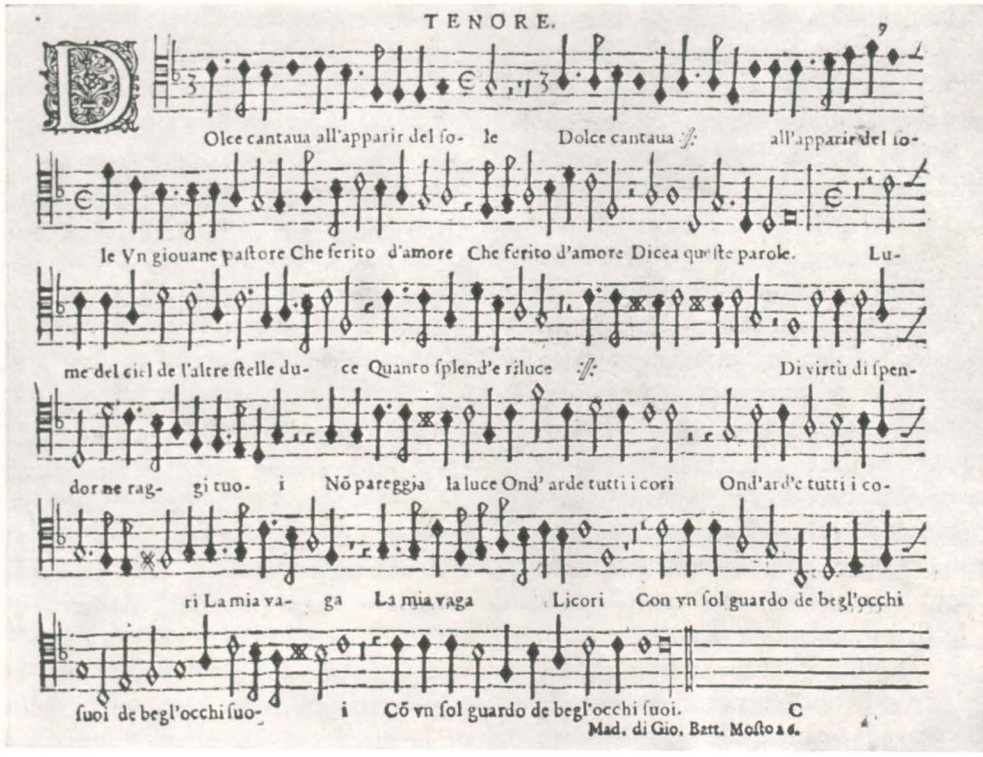


Fig. 3. — Page du volume « transylvain ».

Il nous est difficile pour le moment de caractériser en général son style, mais nous essaierons de tracer certains éléments qui ressortent de deux de ses madrigaux: *Dolci alpestre parole* (qui semble avoir été le plus goûté de ses morceaux, car on le trouve dans plusieurs recueils) et *Dolce cantava all'aparir del sole* publié dans le cahier de madrigaux à 6 voix composés en Transylvanie [38].

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ce qui frappe tout d'abord c'est la trajectoire stylistique parcourue au cours des 12 ans qui séparent les deux morceaux. Si la première pièce s'inscrit sur les coordonnées du madrigal classique, la seconde s'approche du madrigal concertant. L'écriture polyphonique, s'appuyant sur des imitations libres, prédomine dans le premier madrigal, le discours vocal y étant réparti de manière presqu'égale entre les voix; dans le second madrigal, l'écriture est surtout homophone et les voix — bien délimitées en ce qui concerne les tâches qui leur reviennent — se rangent dans une hiérarchie distincte. Un discours musical fluide, continu, ininterrompu par des repos généraux, s'édifie tout naturellement, acquérant une physionomie sonore collective, à peine altérée par le relief du *Cantus*, dans la première pièce, alors que la seconde témoigne de sections fortement contrastantes entre des passages polyphoniques — où les entrées tronquées prêtent au discours de la transparence et un mouvement animé — et des effets d'ampleur et d'équilibre créés par ces passages homophones résultés de la combinaison de lignes déplacées dans le même rythme, où, déjà, l'on sent l'attraction de la verticale. Ainsi, les imitations brèves, les entrées retardées, les répétitions de phrases, les reprises de motifs ou les alternances et oppositions suggérant le dialogue, réalisent un contraste avec les sections où les superpositions créent des surfaces caractérisées par l'harmonie. Ce qui est sûr c'est que le premier madrigal — et même, à certains points de vue, le second — révèlent la dualité italo-flamande du style de Mosto, que Barlay [39] a soulignée avec pertinence dans l'agglomération de la ligne mélodique aussi bien que dans l'application d'une pensée polyphonique de touche flamande (on y retrouve l'influence de Lasso) à une structure de madrigal.

Si, avec Alfred Einstein, on est d'avis que la « modernité » d'un madrigal est visible dans la présence des deux sopranos, alors les deux madrigaux de Mosto tiennent de l'« avant-garde » de son époque, tout en précisant que la manière de traiter les voix diffère sensiblement. Ainsi, dans *Dolci alpestre parole*, la ligne des deux sopranos, sans se singulariser des autres lignes mélodiques, évolue de pair, dans l'esprit des groupements en usage dans le madrigal classique ; dans *Dolce cantava...*, par contre, les différentes fonctions attribuées aux lignes vocales sont clairement précisées: les deux sopranos vont ensemble, en dialoguant et s'unissent en se constituant presqu'en un duo. Si, dans la première pièce, le traitement de la basse correspond à ce « basso seguente » à peu près généralisé au cours de la dernière dizaine d'années du siècle, dans la seconde, la basse se situe — par rapport aux voix supérieures — dans une relation d'opposition: elle crée, dirait-on, comme une assise instrumentale chargée — à la place des voix du registre aigu — de soutenir le discours, ce qui, de ce fait, accorde une pleine liberté de mouvement aux voix supérieures.

Ensuite, lorsque Mosto essaie de rendre par le détail les sens du texte poétique, il se soumet en cela à l'exigence esthétique primordiale du madrigal. Mais, là encore, la manière diffère d'un morceau à l'autre: il le fait par des moyens traditionnels dans le premier madrigal (mélismes, formules mélodiques significatives, dissonances, etc. sur certaines paroles ou certains vers); dans le second madrigal, c'est une véritable dramaturgie du texte musical qu'il opère, dépassant les limites narratives et atteignant une mise en page quasi-dramatique. Ici, la transposition des vers en musique ne se borne plus à une « peinture » détaillée, si raffinée soit-elle ; c'est un reflet de tout ce monde de sentiments suggéré par les vers qu'il se propose de réussir à travers sa musique, aussi l'essence même du langage (forme, mètre, écriture vocale) s'en ressent-elle, en s'inscrivant plutôt dans l'esprit de l'esthétique révolutionnaire du « dramma per musica », que dans celui de l'esthé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tique naïvement descriptive propre au madrigal.

Mosto n'est pas (tout au moins dans ces pièces) un praticien du chromatisme musical, sa pensée étant encore reliée au modalisme diatonique de la Renaissance, marqué toutefois par un visible penchant pour le rapport tonal. Ainsi, les deux madrigaux sont dans le mode de *sol* mixolydien, où l'introduction du *fa dièse* sensible, du *do dièse* sensible vers le *ré* et du *sol dièse* vers le *la* démontre la tendance du compositeur pour l'organisation majeure-mineure.

Assimilée pour commencer au madrigal classique, l'œuvre de Mosto finit par transgresser les limites de celui-ci et tend, ainsi qu'il ressort de ces morceaux datant de sa maturité, vers un style évolué, propre à l'époque tardive de l'histoire du genre. Il n'est pas un innovateur dans toute l'acception du terme, mais son écriture aborde avec discernement et fantaisie les traits les plus téméraires de l'art sonore de son temps. L'invention mélodique plastique, l'attitude active à l'égard du texte poétique, la fantaisie contrapuntique unie à une maîtrise de la polyphonie, à une souplesse de l'écriture, à un sens marqué du timbre, prêtent à son discours musical de la vivacité et de la fraîcheur et font de lui un des compositeurs les plus intéressants de son époque.

En faveur de la mise en valeur de son œuvre, il nous semble qu'il existe un argument de plus. En effet, durant les cinq années de son séjour en Transylvanie, Mosto a certainement dû avoir l'occasion d'entendre de la musique populaire roumaine (on sait qu'à Alba-Iulia la vie citadine au XVIe siècle était encore fortement attachée à celle de la campagne). Or, une analyse de tous ses madrigaux de l'époque où il a vécu en Transylvanie serait à même, croyons-nous, de révéler — fait de grand intérêt pour l'histoire musicale roumaine — si leur substance mélodique ne témoigne pas déjà de cette teinte est-européenne dont la saveur se faisait sentir dans les intentions pittoresques de certaines œuvres contemporaines de Mosto [40].

Nous avons entrepris cette rapide reconstitution par bribes de la biographie de Giovanni Battista Mosto parce qu'en dehors de la contribution que nous désirons apporter à la connaissance d'une époque, nous avons la ferme conviction que son œuvre est digne d'être connue et appréciée. Se situant au carrefour qui achève la grande époque de la polyphonie et ouvre la voie de la monodie accompagnée, le fait a sans doute contribué à ce qu'elle soit ignorée pendant des siècles, car, de semblables étapes décisives, ne survivent que ceux qui sont doués de l'intuition — si rare — et de la force créatrice nécessaire pour regarder au loin, dans l'avenir. Nous sommes cependant convaincu de ne pas nous tromper en affirmant qu'à notre époque — qui est celle des découvertes et des reconsidérations, d'une concentration au niveau mondial des capacités musicologiques afin de remettre au jour toutes les valeurs du passé — l'œuvre de Giovanni Battista Mosto doit sortir de l'oubli.

ANNEXES

CATALOGUE DE L'ŒUVRE

Volumes de madrigaux

1. Di Gio. Battista Mosto. *Il Primo libro de madrigali à cinque voci*, con un Ecco à dieci nel fine. Novamente posto in luce. Venise, herede di G. Scotto, 1578, 5 vol. in 4to.
   Dédicace pour Santo Contarini signée « Giovan Battista Mosto detto da Udine »; datée: Venise, 15 mars 1578.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Table de matières:
Chi è fermato — <Canzone>
Deh, chi mi rupe il sonno
Due rose nate
Ecco sin questi
Fuor de locci d'amor
Harebbe o Leonora
Locar sopra gl'abissi
Non mi curo ché'l mondo
O liete piante
O secrete e fresch'ombre
Quivi sospiri
Quanto più
Rugiadole dolcezze
Sparg'al girar
Signor fu poco
Si dolce m'è languire
Bibliographie [41]:
Quellenlexikon, MGG, Bötticher, Haraszti, Einstein, Barlay.
Observations:
Contient aussi deux madrigaux de Claudio Merulo: *Cosi disse* et *Lasso che desiando.*

2. Di Gio. Battista Mosto Maestro di capella del Duomo di Padova, *Il Secondo libro de madrigali à cinque voci* novamente composto e dato in luce. Venise, Giacomo Vincenti et Riccardo Amadino, 1584. 5 vol. in 4to.
Dédicace pour « Nicolao Christoforo Radzivil Duca in Olica i Niesfisz, gran Maresalcho del Serenissimo Re di Polonia nel Gran Ducato di Littuania »; datée: Venise, 1 mars 1584.
Table de matières:
Cara dolce notturna
Deh non mi dar più pena
Dolci labra rosate
Amor di propria man <Canzone>
Io son si stanco
Hora per far le mie
Se spento esser potesse
Che nova luce
Per noi scorge in terra
La Virginella
Valle che di lamenti
Ben reconsco in noi
Unica speme
Tra bei rubini
Geloso amante
Temo ch'altri ne goda
Quanto sepolti giù
Alma d'amor. Dialogo à 7.
Bibliographie:
Quellenlexikon, Barlay, MGG, Bötticher, C. F. Becker.

3. Di Gio. Battista Mosto Maestro di capella nel Duomo di Padova *Il Terzo libro de madrigali à cinque voci* novamente composto et dato in luce. Venise, Angelo Gardano, 1588, 5 vol. in 4to.
Dédicace pour Giovan Antonio Horologio; datée: Venise, 15 février 1588.
Table de matières:
Labbra crudel e nemiche
Nova fiamma amorosa
Amor ben che sia estremo
S'io n'amo à mio tesoro
Clari leggiadra e bella
Moriro cor mio
Alma Susana
Negar un bacio solo
Dal gran pastor Ideo
Se da voi son lontano
Valli profondi
I belgliocchi di voi
Facea col lagrimar
All'hor mi punse il core
Cara dolce mia vita
Thirsi di Mirto
Si chiara tu e si lucente
Sciogli le chiome
Angel palustre e rocco
Ardo, si, ma non t'amo *
Ardi e gela à tua voglia
Bibliographie:
Quellenlexikon, Barlay, MGG, Bötticher, C. F. Becker.
Observations:
* Un madrigal au même texte publié dans *Sdegnosi ardori*, Musica di diversi auttori, sopra un istesso soggetto di parole, a cinque voci, raccolti insieme de Giulio Gigli da Immola. Munich, Adam Berg, 1585, 5 vol. in 4to obl.; il est considéré appartenant à Bernardo Mosto.

4. Di Giovan. Battista Mosto Maestro di capella del Serenissimo Prencipe di Transilvania *Il Primo libro de madrigali à sei voci* Novamente composti e datti in luce. Venise, Angelo Gardano, 1595, 6 vol. in 4to.
Dédicace pour Sigismund Bathory, Prince de Transylvanie; datée 1 mars 1595 [42].
2-e éd. — Anvers, Phalesio, 1600 < = ed. 1>
Table de matières:
Mentre l'aura spiró
Hor perche
Sfidi tu forse
Al dolce mormorare
Nacque d'un bel
Fuor di due
O sonno placido
Ove é'l silentio
Disse Amarilli
Lieta e contenta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stà il crudo cuor
Cosi natura
Quando l'amate braccia
Ameni praticelli
Dolce cantava all'aparir del sole *
De la voce più dolce
Apri il mio cor
Quella candida mano
Dal suo dorato albergo
Clorinda egli dicea
Al mio languir.

Bibliographie:
Garbelotto, Quellenlexikon, MGG, Barlay, Musique hongroise, Reese, Bötticher, Haraszti, C. F. Becker.

Observations:
* Madrigal réimprimé dans Forrai.

Anthologies élaborées par Mosto

5. *Il Primo fiore della ghirlanda musicale* à cinque voci con un dialogo a nove. Di diversi eccelentissimi musici novamente posto in luce. Venise, l'herede di Girolamo Scotto, 1577, 5 vol. in 8vo.

Dédicace pour Giulio Sansone et signée « Giovanni Battista Mosto detto da Udine »; datée 20 juillet 1577. La table des matières comprend pièces de V. Bertolusi, A. Gabrieli, G. Guami, M. A. Ingegneri, O. Lassus (2), L. Marenzio, G. Martinengo, C. Merulo (2), D. Michele, Ph. de Monte (2), Annibale Padoano, G. P. Palestrina, M. A. Pordenon, B. Spontone, A. Striggio, G. de Wert.

Mosto a les pièces:
O dolcissime notti
S'io t'ho ferito
Dammi pur tanti affani
Il desiderio e la speranza (à 9)

Bibliographie:
Garbelotto, Quellenlexikon, MGG, Einstein, Bötticher, Haraszti, Gaspari, Barlay.

Observations: Il existe 2 versions éronnées:
a) le volume est dédié à Merulo (UTET)
b) la dédicace est signée par Merulo et Mosto ensemble (MGG).
En réalité le volume n'est pas dédié à Merulo; la dédicace est signée seulement par Mosto; Merulo est cité en qualité de collaborateur pour le choix des pièces.

6. *Corona de madrigali* à sei voci di diversi eccelentissimi musici, novamente posti in luce. Libro primo. Venise, l'herede di Girolamo Scotto, 1579. 6 vol. in 4to.

Dédicace pour Cornelio Corniani signée « Giovanni Battista Mosto detto da Udine »; datée 15 février 1579.

Table de matières:
pièces de V. Bel'haver, A Gabrieli, M. A. Ingegneri, O. Lasso (2), C. Merulo (4), A. Striggio, P. Vinci.

Mosto a les pièces:
Caro dolce ben mio
Se voi set'il mio cor *
Io mi son giovinetta **

Bibliographie:
Quellenlexikon, MGG, Bötticher, Eitner, Barlay.

Observations:
* Rééd. dans *Harmonia celeste* (v. nº 8)
** Rééd. dans *Melodia Olympica* (v. nº 9)

Compositions publiées dans diverses anthologies

7. *Secco e l'arbor gentile.* Dans: *Il Lauro secco*, Libro primo de madrigali à cinque voci di diversi autori. Ferrare, Vittorio Baldini, 1582, 5 vol. in 8vo.

2-ème éd. Venise, Angelo Gardano, 1596.

Bibliographie:
Barlay, MGG, Haraszti, Eitner, Vogel.

Observations:
— D'après Vogel, 2-e éd. = 1584, 3-e éd. = 1596.
— Préambule pour « virtuosi lettori » signé « I rinovati ‹Accademici di Ferrara› »

8. *Se voi set'il mio cor* (à 6) *. Dans: *Harmonia celeste* di diversi eccelentissimi musici a IV, V, VI, VII, VIII voci, novamente raccolta per Andrea Pevernage, et data in luce. Nella quale si contiene una scielta di migliori madrigali che hogidi si cantino. Anvers, Pietro Phalesio et Giovanni Bellero, 1583, 6 vol. in 8vo obl.

2-e éd. — 1589
3-e éd. — 1593 **

Bibliographie:
Göhler, Goovaerts, Stellfeld, Vogel, MGG, Gaspari, Eitner, Barlay.

Observations:
* — Rééd. d'après *Corona de madrigali* (v. nº 6).
** — Des éditions IV — 1605, V — 1614, VI — 1628 Mosto est absent.
— D'après Eitner il est absent aussi dans la troisième édition.
— MGG ne mentionne que la première édition.

9. *Dolci alpestre parole.* Dans: *De Floridi virtuosi d'Italia* il primo libro de madrigali à cinque voci, novamente composti et dati in luce. Venise, Giaccomo Vincenzi et Ricciardo Amadino, 1583, 5 vol. in 8vo.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

2-e éd. — 1586
3-e éd. — Anvers, Pierre Phalèse, 1600 *
Bibliographie:
Barlay, Bötticher, Obertello, Eitner, Vogel.
Observations:
* — Vogel affirme que la pièce manque dans la 3-e édition
— MGG ne mentionne pas la 3-e édition.

Idem. Dans *Melodia olympica* di diversi eccelentissimi musici à IV, V, VI et VIII voci novamente raccolta da Pietro Philippi inglese <Peter Philips> et data in luce. Nella quale si contengono i più eccelenti madrigali che hoggidi si cantano. Anvers, P. Phalèse et J. Bellère, 1591, 6 vol. in 8vo obl.
2-e éd. — 1594
3-e éd. — 1611
4-e éd. — 1630
Bibliographie:
Barlay, Haraszti, Obertello, Eitner, Quellenlexikon, Göhler, Govaerts, Stellfeld, Vogel.
Observations:
Dans la Table des matières la pièce est attribuée par faute à G. B. Moscaglia
— Barlay et MGG ne mentionnent que la première et seconde éditions.

Idem. Dans: *Madrigals to five voices.* Selected out of the best approved Italian authors. By Thomas Morley gentleman of his Majesties Royall Chapell. Londres, T. East, 1598, 5 vol. in 4to.
Bibliographie:
Bötticher, Haraszti, Obertello, Quellenlexikon.
Observations:
— Quellenlexikon et Bötticher confondent le recueil avec *The Triumphes of Oriana*, publié par Morley en 1601.
— Édition critique: *Thomas Morley Editions of Italian Canzonets and Madrigals 1597—1598* soignée par Catherine A. Murphy. Tallahasee, 1964 (Florida State University Studies, nr. 42).
— Eitner affirme, par faute, qu'il est publié dans *Nervi d'Orfeo* aussi, 1605.

10. *Vieni Flora gentil.* Dans: *De Floridi virtuosi d'Italia* (v. no 9).
Observations:
— Dans Eitner il n'est pas mentionné.

11. *Mentre nel vostro* <à 8 voci resp. 19>. Dans *Musica di diversi autori illustri* per cantar et sonar in concerti a sette, otto, nove, dieci, undeci et duodeci voci, novamente raccolta et non più stampata. Libro primo. Venise, Giaccomo Vincenti et Ricciardo Amadino, 1584, 8 vol. in 8vo.
Bibliographie:
Barlay, Quellenlexikon, Bötticher, Vogel, MGG.
Observations:
— Eitner ne le mentionne pas.
— Bötticher affirme que l'auteur du recueil pourrait être Mosto.
— MGG ne mentionne qu'un madrigal.

12. Amor io moro. Dialogo « Amante et amore » <à 9 voci>. Dans *Musica di diversi autori illustri* (v. no 11).

13. *Spira dalla dolc'aria.* Dans: *De Floridi virtuosi d'Italia* il secondo libro de madrigali a cinque voci novamente composti e dati in luce. Venise, G. Vincenzi et R. Amadino, 1585, 5 vol. in 8vo.
2-e éd. — 1592.
Bibliographie:
Barlay, Bötticher, Eitner, Vogel.
Observations:
Bötticher indique par faute la 2-e édition étant de 1605.
— Eitner ne connait que la deuxième édition qu'il considère comme la première.

14. *Signor con tanta cura.* Dans: *Musica spirituale* composta da diversi eccelentissimi musici a cinque voci, con due dialoghi à dieci, novamente posta in luce. Venise, Angelo Gardano, 1586, 5 vol. in 4to obl.
Bibliographie:
Barlay, Eitner, Vogel, MGG.

15. *Vergine, à cui natura.* Dans: *Musica spirituale*, v. no 14.
Observations:
MGG ne mentionne qu'une seule pièce.

16. *Farsi padre l'un duce.* Dans: *Corona di dodici soneti di Gio Battista Zuccarini alla Gran Duchessa di Toscana* posta in musica da dodici eccelentissimi autori à cinque voci. Venise, Angelo Gardano, 1586, 5 vol. in 8vo.
Bibliographie:
Barlay, MGG, Vogel, Bötticher, Eitner.

17. *Ne di ferro o fuoc'haura.* In: *Corona di dodici soneti* (v. no 16).

18. *E viver e morire.* Dans: *Canzonette* a tre voci di diversi eccelentissimi musici. Libro primo. Novamente poste in luce. Venise, Ricciardo Amadino, 1587, 3 vol. in 4to.
2-e éd. — 1589
3-e éd. — 1594
Bibliographie:
Barlay, MGG, Eitner, Vogel.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Observations:
MGG mentionne seulement la première édition.

19. *I lieti amanti e le fanciulle.* Dans: *Canzonette.* (v. nº 18).

20. *Il Bianco e dolce cigno.* Dans: *Novi frutti musicali* madrigali à cinque voci di diversi eccelentissimi musici. Novamente composti et dati in luce. Venise, Giaccomo Vincenti, 1590, 5 vol. in 4to.
2-e éd. — Anvers, Phalèse, 1610.
Bibliographie:
Barlay, Bötticher, Eitner, Vogel, MGG.
Observations:
Eitner affirme par faute qu'il est publié aussi dans *Melodia Olympica.*
— Bötticher donne comme année d'apparition 1584 et 1586 pour la 2-e éd.

21. *Restó il pastor.* Dans: *Florindo e Armilla* canzon pastorale ornata di musica da diversi de più celebri compositori de tempi nostri, et con altri madrigali novamente posta in luce. À cinque voci. Venise, Ricciardo Amadino, 1593, 5 vol. in 8vo.
Bibliographie:
Quellenlexikon, Vogel, MGG.

22. *Lieta negli occhi.* Dans: *Madrigali pastorali,* descritti da diversi et posti in musica da altri tanti autori à sei voci, intitolati *Il Bonbacio,* Novamente stampati, Venise, Angelo Gardano, 1694, 6 vol. in 8vo.
2-e éd. — 1600
3-e éd. — 1604
Bibliographie:
Quellenlexikon, Eitner, MGG.
Observations:
— MGG et Barlay disent que la troisième édition est imprimée à Anvers, Phalèse.
— Eitner donne le titre *Lieta e contenta Irene.*

23. *Sanctificavit Dominus* /motette à 7 voci/. Dans: *Sacrae Symphoniae* diversorum excellentissimorum authorum Quaternis V VI VII VIII X XII et XVI vocibus, tam vivis, quam instrumentalibus accomodatae. Editae studio et opera Gasparis Hasleri S P Q. Noriberg, organista. Nürnberg, Paulus Kaufmann, 1598, 2 vol. in 8vo.
2-e éd. — 1601
3-e éd. — 1613
Bibliographie:
C. F. Becker, Doorslaer, Quellenlexikon, Eitner, Göhler, Norlind, Schreiber.

24. *Vaghi angeletti.* Dans: *Nervi d'Orfeo,* di eccelentissimi autori à cinque et sei voci; novamente con diligentia raccolti et seguendo l'ordine de suoi toni posti in luce. Leiden, H. L. de' Haestens, 1605, 6 vol. in 8vo.
Bibliographie:
Haraszti, Eitner.
Observations:
Eitner donne par faute: *Dolci alpestre parole.*

25. ? Dans: *Pratum musicum* longe amoenissimum, cuius spatiosissimo, eoque iucundissimo ambitu (praeter varii aytomata seu phantasias) comprehenduntur. Selectissimi diversorum autorum et idiomatum madrigales et cantiones 4.5.6. vocum, Baletti 5.vocum. Cantiones trium vocum . . . variae . . . modulationes. Omnis generis chorae, passomezo cum suis saltarellis, gailliardas, alaemandae, branslae, courantae, voltae & c. Omnia et testudinis tabulaturam fideliter redacta, per id genus musices . . . Emannelem Hadrianum, antverpiensem. Editio nova priori locupletior. Anvers. P. Phalèse, 1600, 1 vol. in-fol.

26. ? Dans: *Nova Metamorfosi* de diversi autori opera del R. P. F. Geronimo Cavaglieri dell' Ordine di S. Basilio dell' Armeni. Libro terzo à sei voci. Milan, Melchiore herede di Ag. Tradate, 1610, 7 vol. in 4to.

Manuscrits

27. 2 *Psaumes* à 8 voix dans 2 chœurs.
Bibliographie:
Porta, MGG.

28. *Protegat te nomen Dei Jacob,* motet à 8 voix.
Bibliographie:
Garbelotto

29. *Regina Coeli,* motet à 5 voix.
Bibliographie:
Bötticher.

La Famille Mosto

Francesco

30. *O, là, o là chi mi sa dar novella.* Dans: *Il secondo libro de madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del Serenissimo Duca di Baviera* con uno à dieci. Nuovamente posti in luce. Venezia, herede di G. Scotto, 1575, 5 vol. in 8vo.
Bibliographie:
Einstein, Bötticher, Sandberger, Quellenlexikon, Eitner.
Observations:
Eitner mentionne 2 madrigaux.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

31. *Madrigali* <à 5 voix> di Bernardino Mosto organista del Serenissimo Duca Ernesto di Baviera. Elettore di Colonia. Anvers, Phalèse et Bellère, 1588.
Bibliographie:
Auda, C. F. Becker, Quellenlexikon, Bötticher, MGG.
Observations:
Becker le confond avec G. B. Mosto.

32. *Dunque fia vero.* Dans: *De Floridi virtuosi* (v. no. 9).

33. *Ardo si, ma non t'amo.* Dans: *Sdegnosi ardori,* Musica di diversi autori, sopra un istesso soggetto di parole, a cinque voci, raccolti insieme da Giulio Gigli da Immola. Munich, Adam Berg, 1585, 5 vol. in 4to obl.
Bibliographie:
Eitner.
Observations:
G. B. Mosto a un madrigal avec le même texte dans le troisième volume à 5 voix (v. no. 3).

34. ? Dans: *Florilegium* omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testidunisi tabulaturam accomodatarum, longe jucunduissimum. In quo praeter fantasias lipidissimas, continentur diversorum authorum cantiones . . . redacta per Adrianum Denss. Cologne, G. Greuenbruch, 1594, 1 vol. in 4to.
Bibliographie:
MGG, Bötticher.
Observations:
Transcriptions pour luth.

35. *Al Fiannegar de bei vostri occhi.* Dans: *Flores musicae,* hoc est, suavissima et lipidissimae cantiones, madrigalia vulgus nominat, una cum variis pavanis, paduanis, galliardis, intradiis, fantasiis, et choriis, ex quam plurimus autoribus, italicis, gallicis, & germanicis magna industria collectae, et nunc primum ita descriptae, ut testidunis fidibus cani possint, pe Joannem Rudenium lipsiensem . . . Una veneunt Matthaeu Reymanni toronensis Noctes musicae perquam artificiose compositae, in quibus variata praeludia et passamaezae. Heidelberg, Voegelin, 1600, 1 vol. in fol.
Bibliographie:
Bötticher.
Observations:
— Il paraît que c'est une transcription pour luth d'après un madrigal du volume propre.
— D'après RISM Bernardo a 2 madrigaux, dans ce cahier.

36. <4 Madrigaux> Dans: *Florum musicae* a Ioanne Rudenio lipsiense collectorum liber secundus, qui non solum italicas sed etiam gallicas et germanicas cantiones complurium vocum, cum anglicis aliisque variis pavanis, paduanis, galliar dis, intradis, fantasiis et choreis complecitur Heidelberg, Voegelin, 1600 1 vol. in fol.
Bibliographie:
Bötticher.
Observations:
Transcriptions pour luth.

DOCUMENTS

Dédicace de Mosto pour Santo Contarini, dans le premier volume de madrigaux à 5 voix (1578)

« Al clarissimo Signor et mio Signor sempre gratiosissimo Il Signor Santo Contarini Fu de clariss. Sig. Benetto. Nobilissimo Signor, mandando io in luce queste mie humili fatiche nella musica non posso racomandarle a piu armonico Signore, che a voi, il quale e nei costumi dell'animo havete tanto concerto, e nella musica tanto gusto; e se le viti (benche deboli) accostandosi al platano quanto piu và innanzi il tempo tanto piu si inalzano sostentate da cosi alta e favorevole compagnia, ben posso sperare io che appogiate le mie fatiche al vostro degno e virtuoso nome sempre accrescivo piu di honore, et di laude: accettate donque virtuosissimo Signore, questo segno della mia stima, poiche io mi appoggio a voi come sicuro e degno sostegno della mia debolezza e de miei pericoli, perchè cosi somme la vite spandendo et intorchiando le sue frondi e i suoi pampani, si industria di tessere nella pianta a cui si appoggia nuova, et dilettevole verdura? cosi non manchera à la mia musica di cantare a suo tempo i vostri honori a le vostre laudi.

Di Venetia il dì 15. di marzo 1578. Di V. S. Clarissima humilissimo servitore

Giovan Battista Mosto detto da Udine »

Dédicace adressée par Mosto à Nicolao Christoforo Radzivil dans le deuxième volume de madrigaux à 5 voix (1584)

« Al l'illustrissimo et eccelentissimo Signor

Il Signor Nicolao Christoforo Radzivil Duca in Olica i Niesfisz, Gran Maresalcho del Serenissimo Re di Polonia nel Gran Ducato di Littuania, et mio Signore clementissimo

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bastava il glorioso nome che di se ha lasciato V. Eccelentia Illustrissima in queste parti, par farmi arditamente risolvere a dedicarle questi miei pochi componimenti di musica, poiche d'ogni virtuosa profesione intendentissima suole alle volte di quella prendere honesto recreatione; ma tanto piu mi sono induto a ciò fare quanto che altra le degne qualità, ch'in lei concorrano vi s'aggiunge l'affetuosa fervitù ch'io tengo con l'Eccelentissimo Sig. Duca Alberto suo fratello, delle lodi del quale poi che ne il tempo ne l'occasione lo richieggono, questo solo basterammi di dire, che si come essendole egli si strettamente per sanghe congiunto, che veramente dir si possa la medesima sembianza di lei, cosi ancora non degenera punto nella virtù, nel valore et in tutte queste nobilissima parti, che a vero principe si convengono, piaccia a V. E. Illustrissima d'aggradire questo mio puro e semplice affetto, poiche altro affetto della devotione mia verso di lei non mi è dalla picciola mia fortuna concesso di poterle dimostrare; et con ogni riverenza baciandole la mano prego da N. S. ogni desiderato contento.

Di Venetia il primo di marzo 1584

Di V. Ecc. Illustrissima
Servitore devotissimo
Gio Battista Mosto »

Dédicace adressée par Mosto à Antonio Horologio dans le troisième volume de madrigaux à 5 voix (1588)

« All'Illustre signor mio Patrone osservandissimo
Il Signor Giovan Antonio Horologio

O più volte fra me stesso pensato come potesti dar segno al mondo de gli oblighi et della servitù ch'io tengo con V. Sig. Illustre, laquale havendomi in diverse maniere mostrato chiari inditij d'amore, e di cortesia, tutto che soglia per ricompensa appagarsi più volentieri del buon volere d'un animo grato, che di qual si voglia altra dimostratione, no si sdegnerà però (come io spero) di aggradire questo picciolo affetto della gran volontà mia; et bench'io sappia, che il presentarle questi miei madrigali è assai poco rispetto al molto ch'io le debbe, tutta via basterammi ch'il mondo conosca questa recognitione dell'obligo mio, la quale se ben per se stessa è assai leggiera, riceve nondimeno accrescimento dall'oggetto le i meriti di V.S. Illustre la cui nobilissima cosa essendo sempre stata ricetto d'ogni spirito gentile, si può dire che da lei riconoscono i virtuosi di questa città ogni favore. N. Sig. la properi e le doni ogni desiderata felicità. Di Venetia il dì 15 februaro 1588.

Di V. Illustre Affettionatiss. servitore
Giovan Battista Mosto »

Dédicace adressée par Mosto à Sigismond Bathory dans le volume de madrigaux « transylvains » (1595)

« Al Sereniss. Sigismondo Battori Prencipe di Transilvania conte di Sicilia et Prencipe del Sacro Romano Imperio, Mio Sig. et Patron Clementissimo
Sono la maggior parte di questi miei Madrigali (Serenissimo Prencipe) o composti per comandamento di V.A.S. o nelli amenissimi et fertilissimi Paesi del suo sempre felice stato di Transilvania; e pero dovendo io darli alla stampa, é ragionevole che eschino appoggiati al gloriose nome di V.A. laquale quanti di cosi bella professione habbea husto particolare, hormai é notto à tutto il mondo, si come è manifesto ancora la gran cognitione ch'ella hà in cosi giovenil'etade et di belle lettere Latine di varie scienze, di diversità di lingue, et quello che è di maggior maraviglia, l'incredibile ardire, et l'intrepido valore di che V.A.S. in piu d'una occasione hà dato vivissimo saggio, movendo l'armi personalmente contro i nemici della universale fede christiana, et della Catholica Religione, di cui l'A.V.S. si è sempre mostrata, et hoggi piu che mai apparisce vigilantissimo et zelotissimo difensore. Le quali cose tutte si come la rendono ammirabile et gloriosa nel conspetto di tutta la christianità, anzi de l'Universo; cosi danno occasione à me di dedicare à V.A.S. le presenti compositioni quali elle si siano, et per confirmatione dell'essermi dedicato suo vero, et leale servitore già sono molti anni, et per renderle insieme qualche gratitudine del segnalato favore fattomi della cortese natura di V.A.S. che honorandomi piu di quello che al mio poco merito conveniva le è piacciuto di darmi titolo di gentil'huomo della sua camera; gratia altretanto esquisita quanto estraordinare e che mi mantiene in obligo di andare come faccio sempre con nova maniera pensando di perpetuamente servirla oltre alle infinite alta che da ogni tempo hà dispensate meco la sua larga magnanimità. Accetti donque V.A.S. con lieto volto il mio picciolo presente et con quella grandezza che è propria del valor suo, supplisca alle imperfetti di esso, che io con ogni humiltà et con ogni denoto affeto glie le porgo, e inchinandomele col'cuore, le bacio le veste, et prego dio che longamente conservi la sempre felicissima sua persona.

Di Venetia Il primo marzo 1595.

Di V. A. Sereniss. Humiliss. et
perpetuo servitore
Gio Battista Mosto »

Dédicace adressée par Girolamo Diruta à Sigismond Bathory dans « Il Transilvano » (1593)

« Al Serenissimo Prencipe di Transilvania. Il Signor Sigismondo Battori
Quando fermai il pensiero (Serenissimo Principe) di scriver la presente opera à commune beneficio

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de 'studiosi, nell'istesso tempo mi proposi anco di donarla et raccomandarla à V. Altezza Sereniss. come à Principe meritissimo di quella Provincia, il cui titolo, e nome porta seco il Libro. Estringendomi à cosi honorata risolutioni le rare qualitadi, et singolari dotti dell'animo suo, celebratissimo fra Principi, et riverito da virtuosi, et particolarmente da professori della Musica i quali con segnalato concorso, lasciata l'Italia, e proprij luoghi, non spaventati della longhezza del viaggio, personalmente si sono presentati al suo Serenis. conspetto, e contentissimi per i favori così grandi, quali riceveno dall'Altezza V. Sereniss. vivono nella sua corte e sotto la sua protettione, con estrema felicità; hor lasciando mai di celebrare, et inalzare il liberalissimo, at Serenissimo animo suo, degno della Maestà Regale del Sereniss. Stefano Battori suo zio; il cui catholico guido, per le segnalate imprese rimbomba con eterna memoria per tutto l'universo; facegli strada al suo valore al ampissimo Regno di Polonia, ornamento e sostegno, mentre visse, di quella corona, la onde essendo V. Altezza Sereniss. herede suo sen'andra sempre inalzando, come imitatrice delle attioni, e valore di tanto Rè. Non sdegni V. A. Sereniss. la picciola servitù mia, nè ricusi questo mio riverente affetto, con il qual accompagno l'opera; pronto sempre a pregar N. S. per la conservatione et essaltatione sua.

Di Venetia li 10. Aprile 1593 D. V. Altezza Serenissima

Devotissimo servo et oratore
Fra Girolamo Diruta »

Dédicace adressée par Philippe de Monte à Sigismond Bathory dans le 17-e volume de madrigaux (1595).

« Al Serenissimo Prencipe de Transilvania Sigismondo Bathori Conte de Sicilia et Prencipe del Sacro Romano Imperio Signor et Padron mio Colendissimo

E un pezzo che havendo in inteso quanto l'Altezza Vostra fra le heroiche sue ationi, et del governo de' suoi popoli fiammete volentieri il diletto della Musica, ho desirate di mostrare qualque publico segno della diretione che insieme con tutti gli amatori d'essa io porto al suo gloriosissimo nome, il che nondimeno per certo mia natura amica di rispetto, et per reverenze non ho havuto ardere di esequire, fin che dal Sig. Gio Battista Mosto Maestro di Capella di V. A. non me n'é stato fatto non pur animo ma instanza ancora, con assicurarmi che le compositioni mie non le siano discare. La quale ragione, come che per se fosse bastante ad invitarmi a presentarlene alcuna, tuttavia il fo hora anco più volentieri nel comune applauso, con che da tutti i buoni vien celebrata la singulare sua Religione, Prudenza, Magnanimità, Fortezza e Valore. Si che l'Europa tutta rivolta à V. A. quasi a splendidissimo lume novamente apparso, tanto maggioramente l'ammira poi che vede florire si perfette virtù in età si fresca, e tenera, che la reputa mandata da Dio in questi tempi calamitosi della christianità, per vuo de principali campioni della Santa fede, et, della salute universale. La supplico adunque ad accettare benignamente, come spero nella sua Clemenza, questo qualunque picciolo dono, se non digno dell'A. V. certo offertole da animo devotissimo, et desideroso d'ogni sua esaltatione, quale augurandole da Dio N. Sig. humilmente me l'inchino

Di Venetia il di 24. novembre 1595

D. V. Sereniss. Humiliss. e Devotiss. Servitore
Philippo di Monte »

Notes

[1] Le nom apparait sous différentes formes: Da Mosto, Dal Mosto, Del Mosto, Ca da Mosto, Cademosto, Musti, Mustii, Mustji; lui-même signait simplement: Mosto.

[2] Son père: Giovanni Battista, dit Zanetto da Mosto Veneto était le chef de la musique municipale d'Udine; il est mort le 10 janvier 1570. Ses frères: a) Francesco était « cornetto » à la chapelle ducale de Munich (1573–1580?); on lui connaît un madrigal paru dans la collection Bottegari (1575); b) Nicoló faisait partie de la musique municipale d'Udine mais aussi de la chapelle du Dôme d'Udine (1570–1573), ensuite de la chapelle ducale de Munich; c) Bernardo se trouve également à la cour de Bavière, ensuite organiste de la cour épiscopale de Liège, enfin chez le prince électeur de Cologne vers 1588. C'est probablement le même que ce Bernardo, *Kammermusikus* de la cour impériale de Vienne (1614–1616); il a publié un volume de madrigaux à 5 voix en 1588 et apparait dans deux ou trois recueils contemporains. Andrea, probablement ce neveu mentionné dans un document, faisait partie de la chapelle du Dôme d'Udine de 1577 à 1578. Marc Antonio, *Kammermusikus* de la cour de Vienne (1603–1612, 1614–1616) était probablement aussi un parent.

[3] Sur l'origine de Mosto, les opinions diffèrent: Szamosközy le croit vénitien, N. Pietrucci et A. Bertolotti le considèrent padouan, mais le compositeur lui-même signait: « Mosto detto da Udine ».

[4] Istvan Szamosközy, *Törteneti Maradványai 1542—1608*, vol. IV, Budapest, 1860, p. 76: il

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s'appuie aussi sur une similitude de nom avec une famille noble de Venise; si, toutefois, Mosto y était apparenté, c'est difficile à le dire.

[5] BARLAY Ö. SZABOLCS, *Giovan Battista Mosto Gyula fehévári madrigályai*, in *Magyar zene*, Budapest, *16*, 2, juin, 1975, p. 173, donne comme date du décès de Zanetto: 1573. En ce qui nous concerne, nous optons pour l'année 1570 mentionnée, comme les autres détails de l'étape udinaise, par G. VALLE: *La Capella musicale del Duomo di Udine*, in *Note d'archivio per la storia musicale*, Rome, nos 1—4, janvier-décembre 1930, p. 116.

[6] Luigi Fernando Tagliavini, dans l'article dédié à Mosto dans l'encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, affirme erronément que Mosto et Merulo ont signé ensemble la dédicace et, par conséquent, le volume. Il semble plutôt que Merulo ait contribué au choix des morceaux, mais l'édition, c'est Mosto seul qui la signe.

[7] WOLFGANG BÖTTICHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532—1594*, vol. I, Kassel, 1958, p. 500.

[8] WOLFGANG BÖTTICHER, *op. cit.*; ADOLPH SANDBERGER, *Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Leipzig, 1894; idem, *Zur Biographie Orlando di Lasso* in *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Munich, 1921.

[9] On trouve une illustration du goût et de l'esprit de la musique pratiquée à Munich de ce temps dans le recueil *Il Secondo libro de madrigali à 5 voci de floridi virtuosi del Serenissimo Duca de Baviera*, paru à Venise en 1575 par les soins de C. Bottegari. Ce recueil contient des pièces de Bottegari, Giovanni et Andrea Gabrieli, les frères Guami, Lasso, Ivo de Vento, A. Gosswin et Francesco Mosto.

[10] Cf. HENRY RAYNOR, *A Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven*, Londres, 1972, p. 91.

[11] Les détails dans Barlay, *op.cit.*

[12] Voir le Catalogue de l'œuvre de Mosto et les Annexes-Documents, à la fin de l'étude.

[13] ANTONIO GARBELOTTO, *Il P. Constanzo Porta da Cremona O. F. M. Conv. grande polifonista del '500*, in *Miscellanea francescana*, Rome, 55, nos 1—2, janv.-juin, 1955, p. 146, donne les détails suivants: le départ de Mosto s'est dû à une mésentente avec deux chanteurs. Étant accusé d'injures à leur adresse, le chapitre de la cathédrale décida le 1er mai 1589 « la démission de D. Giovanni Battista Mosto et l'élection du R. F. Constanzo Porta ». Le débat a probablement été animé puisque seules deux voix ont décidé l'élection de Porta dans les mêmes charges et avec les mêmes bénéfices et rémunération. La nouvelle fut affichée sur les portes de la cathédrale.

[14] Szamosközy et Gustav Reese (*Music in the Renaissance*, Londres, 1954) fixent comme année de son arrivée en Transylvanie: 1591. Quelques autres auteurs établissent l'année 1595. Émile Haraszti est celui qui, dans son étude intitulée *Sigismond Bathory, prince de Transylvanie et la musique italienne*, parue dans la *Revue de Musicologie*, Paris, 15, nº 39, août 1931, clarifie la datation par des arguments convaincants et établit l'année *1589*.

[15] Eitner, dans *Quellenlexikon*, aussi bien que les encyclopédies *Grove*, *Fasquelle* et *Ricordi* confondent Sigismond avec son cousin, le cardinal André Bathory, lequel a régné seulement quelques mois en 1599.

[16] D'après *Călători străini despre țările române*, vol. III, Bucarest, 1971, p. 445.

[17] ÉMILE HARASZTI, *Étienne Báthory et la musique en Transylvanie*, in *Étienne Báthory, roi de Pologne, prince de Transylvanie*, Cracovie, 1935, p. 73.

[18] D'après *Călători străini . . .*, vol. III, Bucarest, 1971, p. 445.

[19] E. HARASZTI, *Sigismond Báthory, prince de Transylvanie . . .* p. 192.

[20] GIROLAMO DIRUTA, *Il Transilvano*, Venise, 1652, p.2; voir Annexes-Documents à la fin de l'étude.

[21] E. HARASZTI, *op. cit.*, p. 210.

[22] *Monumenta Vaticana Hungariae. Erdélyorzsági Pápao követek jelentései VIII Kelemen idejéböl 1592—1600. Relationes nuntiorum apostolicarum in Transilvanium missorum a Clemente VIII (1592—1600)*, Budapest, 1909, p. 5.

[23] I. SZAMOSKÖZY, *op. cit.*, p. 76.

[24] FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, vol. I, Venise, 1854, p. 189. En 1599, Romanini se trouvait encore en Transylvanie.

[25] Voir Annexes-Documents.

[26] ANDREI VERESS, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, vol. IV, Bucarest, 1931, p. 216; acte de donation envers Pietro Busto d'une maison dans la rue des Italiens, dans le voisinage de la maison de Mosto.

[27] La page de titre porte: « *Joannes Petraloysii Praenestini Mottetorum quinque vocibus*, liber quintus, Romae, apud Alexandrum Gardanum, 1584. Ilustriss. et Reverendiss. D. D. Andraee Bathorio S R E Cardinali amplissimo Stephani Serenissimi Poloniae Regis Nepoti ».

[28] OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, Bucarest, 1973, p. 196.

[29] NICOLAE IORGA, *Istoria lui Mihai Viteazul*, Bucarest, 1968, p. 215.

[30] E. HARASZTI, *op. cit.*, p. 210.

[31] On connaît aussi une autre lettre, de 1592 celle-là, dont le contenu, d'une portée diplomatique, précise que Matteo Foresto (dit également *Mantuanus*) avait certaines charges à remplir

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

auprès de la cour de Sigismond. Cette lettre est publiée par A. VERESS, *op. cit.*, nº 205, p. 299.

[32] PIETRO CANAL, *Della musica in Mantova*, Venise, 1881, p. 89.

[33] Voir Annexes-Documents.

[34] A. GARBELOTTO, *Codici musicali della Biblioteca Capitolare di Padova*, in *Rivista musicale italiana*, Milano, 54, nº 4, oct.—déc. 1952, p. 306.

[35] N. PIETRUCCI, *Biographia degli artisti padovani*, Padoue, 1859, p. 262.

[36] A. GARBELOTTO, *Codici musicali . . .*; cette formulation même, dans les documents du Chapitre, exclut l'hypothèse de R. Casimiri comme quoi il serait mort après son retour à Padoue.

[37] I. SZAMOSKÖZY, *op. cit.*

[38] Nous avons choisi ces deux pièces comme base de discussion, parce qu'elles illustrent des étapes différentes de l'évolution de son processus de composition et parce qu'aussi, étant publiées dans des éditions modernes également, elles sont ainsi accessibles à n'importe quel lecteur qui s'en montrerait intéressé. (Voir Annexes-Catalogue, nº 4 et 9).

[39] BARLAY, *op. cit.*, p. 180.

[40] Szabolcszi Bence attribue au voyage de Monteverdi en Hongrie la présence d'un certain pittoresque quasi-oriental dans ses *Scherzi musicali*, ce caractère se retrouvant d'ailleurs aussi dans des compositions de Gagliano, Claudio Saracini, Giovanni Stefani, etc. *(Rapporti musicali italo-ungheresi*, in *Studia musicologica*, Budapest, vol. 4, 1963, p. 230).

[41] Sans être exhaustive, la bibliographie comprend les mentions concernant les compositions de Mosto ou sa présence dans les anthologies respectives, trouvées durant notre recherche. Pour plus de facilité nous avons utilisé les sigles suivants:

Auda = Antoine Auda, *La Musique et les musiciens de l'ancien pays de Liège*, Liège, 1874.

C. F. Becker = C. F. Becker, *Die Tonwerke des XIV. u. XVII. Jhs.*, Leipzig, 1855.

Bötticher = Wolfgang Bötticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532—1594*, tome Ier, Kassel, 1958.

Doorslaer = G. van Doorslaer, *La Vie et les œuvres de Philippe de Monte*, Bruxelles, 1921.

Einstein = Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, 1949.

Eitner = Robert Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jhs.*, Berlin, 1877.

Forrai = Miklós Forrai, *Ot évszázad kórusa*, Budapest, 1956.

Garbelotto = A. Garbelotto, *I Codici musicali della Biblioteca Capitolare di Padova*, in *Rivista musicale italiana*, 54, III—IV, août 1952.

Gaspari = Gaetano Gaspari, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, tome IIIe, Bologne, 1893.

Göhler = A. Göhler, *Verzeichnis der in Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 ausgezeigten Musikalien*, Leipzig, 1902.

Goovaerts = A. Goovaerts, *Notice biographique et bibliographique sur Pierre Phalèse . . .*, in *Le Bibliophile belge*, 1868, 3.

Haraszti = Émile Haraszti, *Sigismond Bathory prince de Transylvanie et la musique italienne*, in *Revue de musicologie*, 15, 1931, nº 39 (août).

MGG = Luigi Fernando Tagliavini, *Mosto*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel et Bâle.

Musique hongroise = Émile Haraszti, *La Musique hongroise*, Paris, 1933.

Norlind = T. Norlind, *Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken*, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9, 1907—1908.

Obertello = Alfredo Obertello, *Madrigali Italiani in Inghilterra*, Milan, 1949.

Porta = A. Garbelotto, *Il P. Constanzo Porta da Cremona O.F.M. Conv., grande polifonista del '500*, in *Miscellanea Francescana*, 55, I—II, jan.—déc. 1955.

Quellenlexikon = Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgeschichte der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jhs.*, Leipzig, 1902.

Reese = Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, Londres, 1954.

RISM = *Répertoire international de sources musicales. Recueils imprimés. XVIe XVIIe siècles*, Münich-Duisburg, 1960.

Sandberger = Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Leipzig, 1894.

Schreiber = Max Schreiber, *Kirchenmusik von 1500—1600*, s.l., 1932.

Stellfeld = J. A. Stellfeld, *Andries Pevernage*, in *Koninklige Vlaamsche academie voor taalen litterkunde*, 6, 1943.

Vogel = Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500—1700*, Berlin, 1892.

[42] Voir Annexes-Documents, p. 112

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIE BEIDEN OSTERMAYER

Franz-Xaver Dressler

Wenn wir die Jahrhunderte zurückgehen, um den ersten Musikernamen in Siebenbürgen zu finden, stoßen wir auf die beiden Ostermayer in Braşov (Kronstadt): Hieronymus und Georgius, Vater und Sohn. Da ist es nun besonders tragisch, daß die Überlieferung des Namens Hieronymus Ostermayer das Einzige ist was uns von diesem Musiker seiner Zeit erhalten geblieben ist. Keine einzige Note ist von dem damals sehr namhaften Komponisten auf unsere Tage gekommen, gleichwie die Töne der Orgel in der „Schwarzen Kirche" zu Braşov, die seine Meisterhände spielten, verhallt sind. Aber durch die leider spärlich überlieferten Daten aus jener Zeit können wir uns ein Mosaik zusammenstellen, das Aufschluß gibt, wie man in der damaligen Zeit Musik machte — ein Stück siebenbürgische Musikgeschichte. Es ist die Zeit der Renaissance, eine Zeit in der sich die Sachsen aus Siebenbürgen dem neuen Glauben, der Reformation Martin Luthers, anschlossen.

Hieronymus Ostermayer, geboren um 1500 in Şura Mare (Großscheuern) bei Sibiu (Hermannstadt) war seit 1530 Organist der Schwarzen Kirche zu Braşov und Kantor am dortigen Gymnasium. Aus der Schaffnerrechnung [1] des Magistrates vom Jahre 1530 geht hervor, daß „musicus artis perquam eruditum modulorunque musicorum expertissimum Hieronymus" ein Jahresgehalt von 40 Gulden erhielt. Es ist dieses eine sehr hohe Bezahlung, wenn man bedenkt, daß der damalige Rektor der Honterusschule kaum mehr bekam.

In dieser Zeit, der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, fand bei uns der polyphone Chorstil Eingang. Während an den Höfen Johann Siegmunds, König Ludwigs und unter den Fürsten des Geschlechtes der Báthory vornehmlich italienische Musik gepflegt wurde und italienische Musiker wirkten, ist in den beiden Städten Sibiu und Braşov von den Organisten und Kantoren der Sachsen aus Siebenbürgen deutsche und niederländische Musik gemacht worden. Mit Sicherheit ist anzunehmen, daß Hieronymus Ostermayer den damals vorbildlichen Chorstil auch selbst als Komponist und Organist, ebenso als Chorleiter seiner Chorknaben pflegte. Bedauerlich ist, wie schon gesagt, daß sein kompositorisches Werk in seiner Gesamtheit verlorengegangen ist. Welches Ansehen Hieronymus Ostermayer noch bei späteren Geschlechtern genoß bezeugt die Grabschrift, die man ihm setzte:

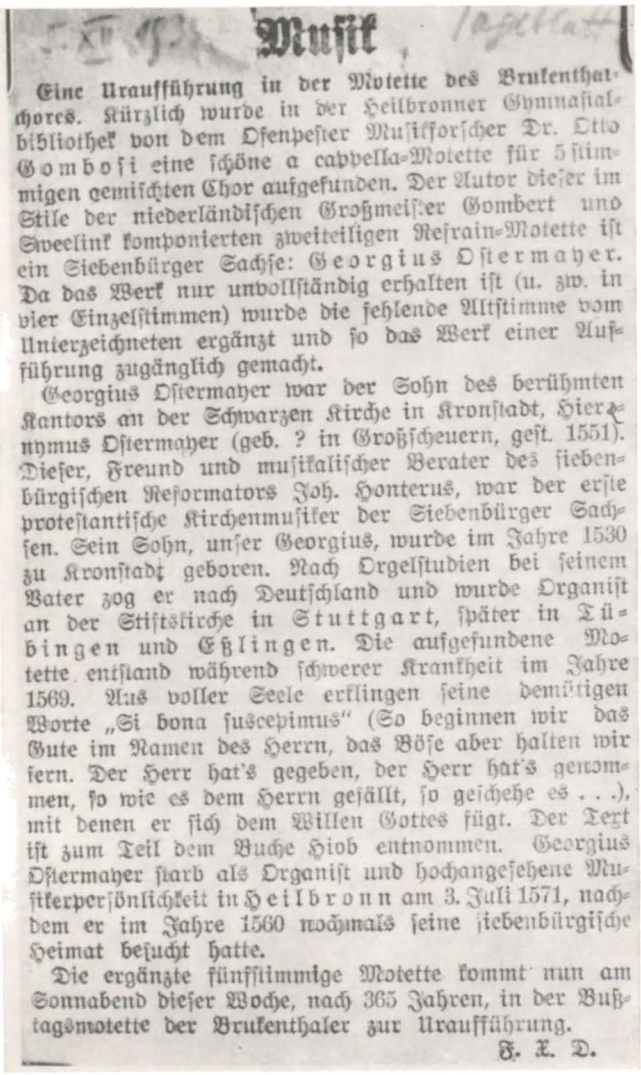
Anno /1561/ MDLXI
ist gestorben
Herr Hieronymus Ostermayer,
geboren zu Markt Gross-Scheyer,
war Organist in Stadt allhier,
hat nie trunken Wein und Bier,
war gelehrt, fromm und guth,
nun er im Himmel singen tuth [2].

Dafür besitzen wir ein Zeugnis polyphoner Tonkunst aus dieser Zeit in einem Werk seines Sohnes, Georgius.

Georgius Ostermayer ist im Jahre 1530 in Braşov geboren. Frühzeitig mag der Sohn des berühmten Kantors und Organisten schon al Chorknabe mit der Musik des durchimitierenden a-capella-Stiles bekannt geworden sein (z.B. mit den Werken Dufays und d'Ockeghems). Das Spiel des Vaters auf der großen Orgel und die Erlernung des Orgelspiels bei diesem formte den jungen Musiker. Als 28-jähriger verließ Georgius im Jahre 1558 seine Vater-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 117–125 BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Musik

Eine Uraufführung in der Motette des Brukenthalchores. Kürzlich wurde in der Heilbronner Gymnasialbibliothek von dem Ofenpester Musikforscher Dr. Otto Gombosi eine schöne a cappella-Motette für 5stimmigen gemischten Chor aufgefunden. Der Autor dieser im Stile der niederländischen Großmeister Gombert und Sweelink komponierten zweiteiligen Refrain-Motette ist ein Siebenbürger Sachse: Georgius Ostermayer. Da das Werk nur unvollständig erhalten ist (u. zw. in vier Einzelstimmen) wurde die fehlende Altstimme vom Unterzeichneten ergänzt und so das Werk einer Aufführung zugänglich gemacht.

Georgius Ostermayer war der Sohn des berühmten Kantors an der Schwarzen Kirche in Kronstadt, Hieronymus Ostermayer (geb. ? in Großscheuern, gest. 1551). Dieser, Freund und musikalischer Berater des siebenbürgischen Reformators Joh. Honterus, war der erste protestantische Kirchenmusiker der Siebenbürger Sachsen. Sein Sohn, unser Georgius, wurde im Jahre 1530 zu Kronstadt geboren. Nach Orgelstudien bei seinem Vater zog er nach Deutschland und wurde Organist an der Stiftskirche in Stuttgart, später in Tübingen und Eßlingen. Die aufgefundene Motette entstand während schwerer Krankheit im Jahre 1569. Aus voller Seele erklingen seine demütigen Worte „Si bona suscepimus" (So beginnen wir das Gute im Namen des Herrn, das Böse aber halten wir fern. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen, so wie es dem Herrn gefällt, so geschehe es . . .), mit denen er sich dem Willen Gottes fügt. Der Text ist zum Teil dem Buche Hiob entnommen. Georgius Ostermayer starb als Organist und hochangesehene Musikerpersönlichkeit in Heilbronn am 3. Juli 1571, nachdem er im Jahre 1560 nochmals seine siebenbürgische Heimat besucht hatte.

Die ergänzte fünfstimmige Motette kommt nun am Sonnabend dieser Woche, nach 365 Jahren, in der Bußtagsmotette der Brukenthaler zur Uraufführung.

F. K. D.

Abb. 1 — *Tagblatt*, 1934.

stadt. Nach einer vergeblichen Bewerbung bei der Hofkapelle des Herzogs Christoph in Stuttgart und vorübergehendem Aufenthalt in Tübigen, findet er im November des gleichen Jahres eine Anstellung als Organist der Stiftskirche in Stuttgart mit einem Jahresgehalt von 20 Goldgulden. Zwei Jahre später, im Frühjahr 1560, kehrt er kurz nach Siebenbürgen zurück, um noch einmal seinen kranken Vater zu besuchen. Doch schon am 23. April 1560 ist er wieder in seinem Amt in Stuttgart tätig, wo ihm der Magistrat das Jahressalarium auf 40 Gulden verdoppelt hatte; ein Zeichen seiner künstlerischen Bedeutung. 1561—1563 ist Georgius Ostermayer „Präceptor" in Bierigheim (Württemberg) und wirkt schließlich bis zu seinem Tode am 3. Juli 1571 als Organist und angesehene Musikerpersönlichkeit in Heilbronn.

In der dortigen Gymnasialbibliothek liegt eine Sammlung handschriftlicher a-capella-Musik von Orlando di Lasso, Jacobus Meyland und als Nr. 12 der Sammlung eine Motette *Si bona suscepimus* vom Jahre 1569 von Georgius Ostermayer. Diese Motette ist für 5-stimmigen Chor komponiert. Von den ursprünglich fünf Stimmheften sind heute nur noch vier (Diskant, Tenor, Quintavoce, Baß) vorhanden. Es fehlt die originale Alt-Stimme. So blieb diese Motette ein Fragment. Die Autorschaft Ostermayers wird in allen 4 Stimmheften bezeugt: Im Diskant-Heft steht „Georgius Ostermarius, Coronensis", im Tenor „Georgius Ostermarius, Coronensis, aeger f/ecit/, Haylbronniae 1569". Im Quintavox-Heft steht vermerkt „Georgius Ostermarius, Coronensis Transsylvanius aeger fecit V. voc." und im Baß-Stimmheft ist nur der Name Georgius Ostermarius vermerkt.

Entdeckt wurde diese Motette 1931 vom Budapester Musikologen Dr. Otto Gombosi, der mir die Abschriften der 4 Stimmen zusandte. Da es sich um eine typische 2-teilige Motette im Stile der niederländischen Großmeister vom Anfang des 16. Jahrhunderts (Jacobus Gombert) handelt, war es für mich nicht schwer, die fehlende Altstimme zu rekonstruieren. Das so ergänzte Werk erklang erstmalig — und zwar wieder in der alten siebenbürgischen Heimat des Komponisten — am 8. Dezember 1934 in einer Motette (Abendmusik) des Brukenthalchores in Sibiu.

Der Text der lateinischen Motette ist dem Buche Hiob (Job) entnommen und lautet: « Si bona suscepimus de manu Domini, mala autem quare non sustineamus », bzw. im 2. Teil der Motette: « Nudus egressus sum de utero matris meae et nudus revertas illuc ». Als Refrain-Motette wird in beiden Teilen des Werkes der gleiche Text benützt: « Dominus dedit,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dominus abstulit, sicut Domino placuit, ita factum est. Sit nomen Domini benedictum ».

Die Art der geschlossenen Formbehandlung ist für die Komposition des 16. Jahrhunderts typisch. Daß diese Motette von einem Schwererkrankten geschrieben wurde, bezeugen nicht nur die Eintragungen (aeger) in der Tenor- und in der Barytonstimme. Aus voller Seele erklingen die demütigen Worte. Eine tiefe persönliche Anteilnahme an dem Text, ein aus letztem Erleben erfülltes Schaffen, erhebt diese Komposition in die Sphäre wahrer künstlerischer Gestaltung. Hier mögen noch folgende Sätze eines Aufsatzes von Dr. Gombosi in *Die ältesten Denkmäler der mehrstimmigen Vokalmusik*, Berlin, 1931, 84 ff, zitiert werden:

„Soweit man aus der unvollständig erhaltenen Motette urteilen kann, liegen die Vorzüge nicht so sehr in der Mustergültigkeit des Stimmengewebes (Polyphonie), also nicht in jenen Zügen, die die Kunst dieser Epoche in erster Linie so bewundernswert erscheinen lassen. Die großzügige Imitation des Kopfmotivs, die auch ihrer Gestaltung nach jedem großen Niederländer zur Ehre gereichen würde, erlahmt alsbald und an ihre Stelle tritt eine einfachere Satzweise mit fühlbarem Einschlag des am Madrigal geschulten, in der Harmonik reicheren, in der formalen Gliederung durchsichtigeren, akkordischen Stiles. Mit diesen Stilelementen weiß Ostermayer brav und sicher umzugehen, seine Pointen (z.B. der verzögerte Eintritt einiger Stimmen als Gefühlsakzent) sind zwar durchaus originell, aber immer am Platze und geben dem Text eine einprägsame musikalische Unterstreichung. Die bedeutendsten Vorzüge des Werkes scheinen in der Erfindung von schön geschwungenen melodischen Phrasen zu sein, die sich von einfacher syllabischer Deklamation zur dramatischen Prosodie, zur gefühlsvollen und musikalisch durchaus fein gezeichneten Melismatik erheben. Es offenbart sich in all diesen Zügen ein wohlgeschulter Musiker, der diesmal aus tiefster Seele schöpfend, ein menschlich ergreifendes Zeugnis seiner demütigen Abrechnung mit allem Irdischen hinterlassen hat".

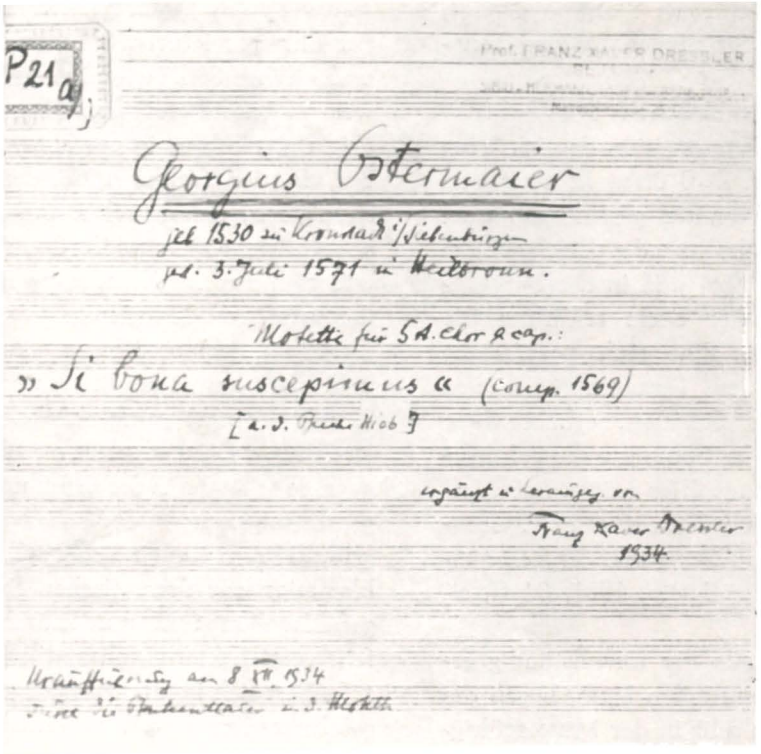
Georgius Ostermayer starb am 3. Juli 1571 in Heilbronn.

Anmerkungen

[1] *Schaffnerrechnung*, II, 179, Braşov, 1530.

[2] *Deutsche Fundgruben der Geschichte Siebenbürgens*, hergg. v. Joseph Kémeny, Cluj, 1839.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



P21 a)

Prof. FRANZ XAVER DRESSLER

Georgius Ostermaier

geb. 1530 zu Kronstadt i/Siebenbürgen

geb. 3. Juli 1571 in Heilbronn.

Motette für 5 St. Chor a cap.:

„Si bona suscepimus" (comp. 1569)

[a. d. Buche Hiob]

ergänzt u. herausgeg. von

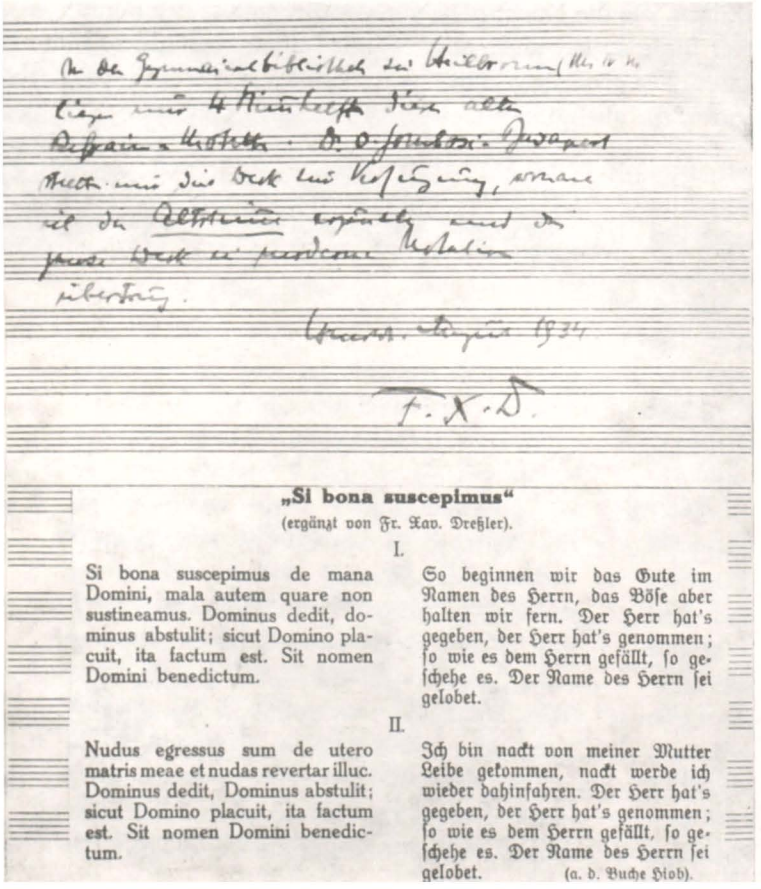
Franz Xaver Dressler

1934.

Uraufführung am 8. XII. 1934

Führe die Bankenthaler i. d. Motette

2 a



In der Gymnasialbibliothek zu Heilbronn (Ms. IV. 11) liegen nur 4 Stimmhefte dieser alten Befrain-Motette. D. O. Jombosi-Jusapert stellte mir das Werk zur Verfügung, wonach ich die Altstimme ergänzte und das ganze Werk in moderne Notation übertrug.

Wiener Augustin 1934

F. X. D.

„Si bona suscepimus"

(ergänzt von Fr. Xav. Dreßler).

I.

Si bona suscepimus de mana Domini, mala autem quare non sustineamus. Dominus dedit, dominus abstulit; sicut Domino placuit, ita factum est. Sit nomen Domini benedictum.

So beginnen wir das Gute im Namen des Herrn, das Böse aber halten wir fern. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen; so wie es dem Herrn gefällt, so geschehe es. Der Name des Herrn sei gelobet.

II.

Nudus egressus sum de utero matris meae et nudas revertar illuc. Dominus dedit, Dominus abstulit; sicut Domino placuit, ita factum est. Sit nomen Domini benedictum.

Ich bin nackt von meiner Mutter Leibe gekommen, nackt werde ich wieder dahinfahren. Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen; so wie es dem Herrn gefällt, so geschehe es. Der Name des Herrn sei gelobet. (a. d. Buche Hiob).

2 b

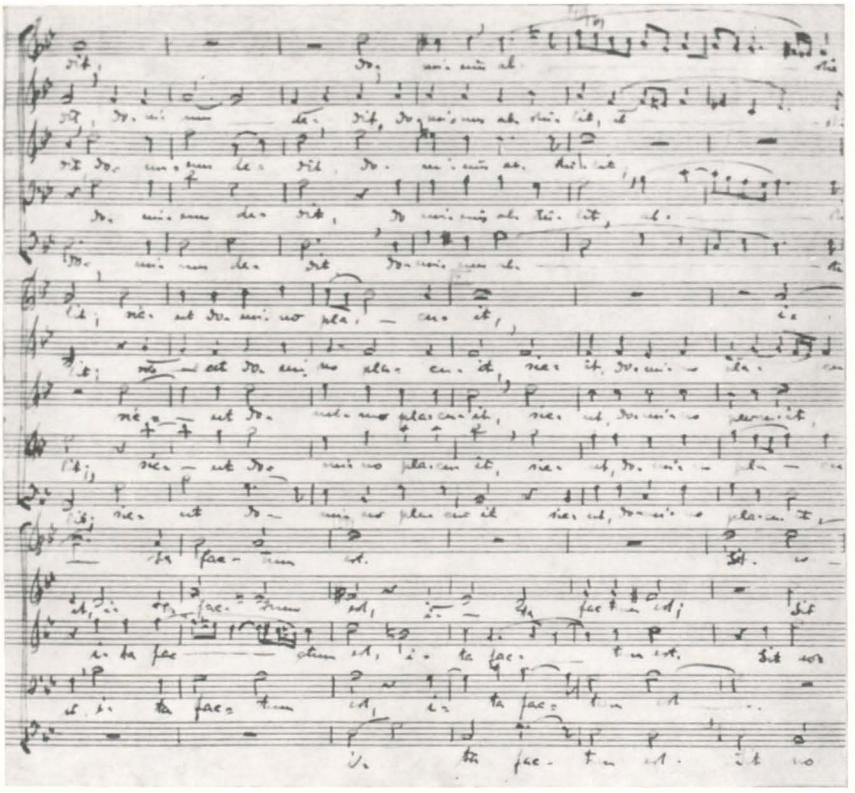
Abb. 2 (a-k) — Motette von Georgius Ostermayer, überschrieben und ergänzt von Fr. X. Dressler. Das Original befindet sich in Heilbronn, Bibliothek des Gymnasiums, Handschriften, Band IV, Nr. XII.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

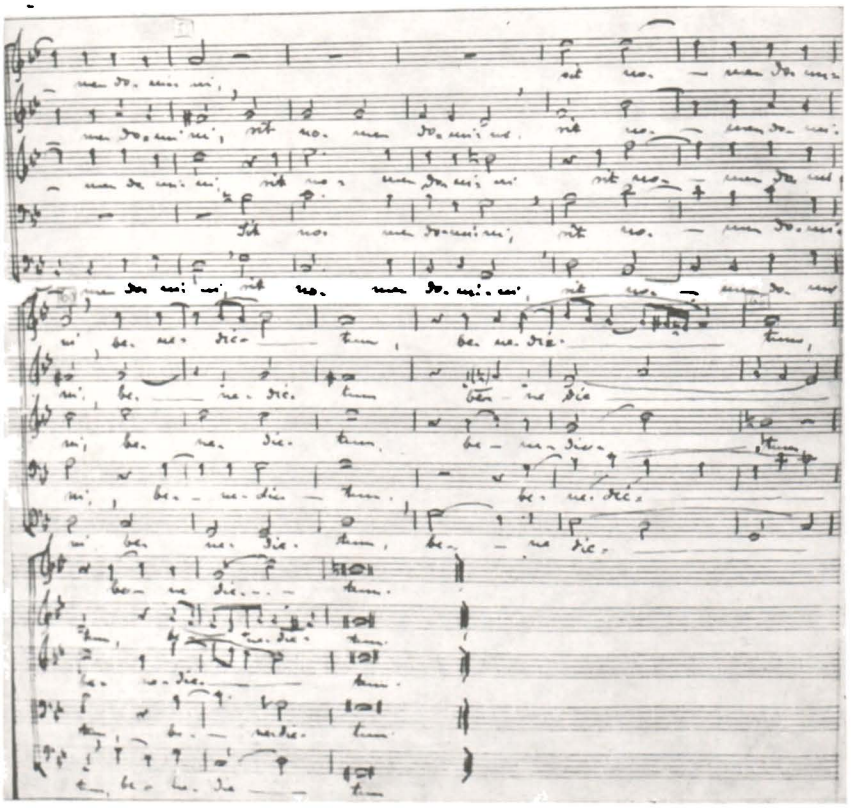
2 c

2 d

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

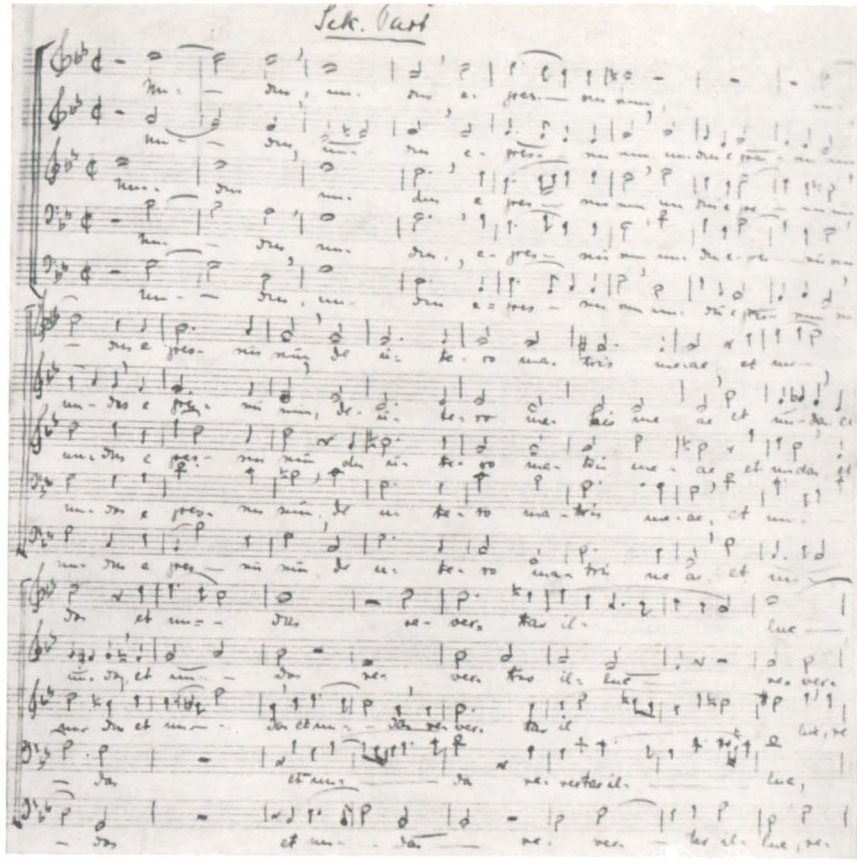


2 e

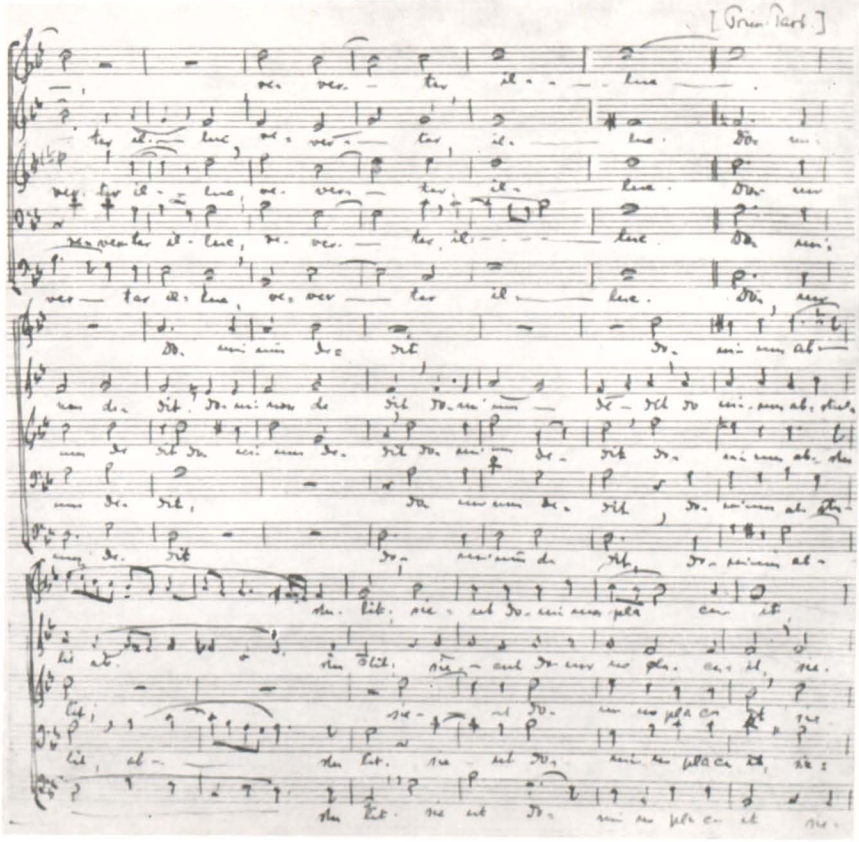


2 f

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

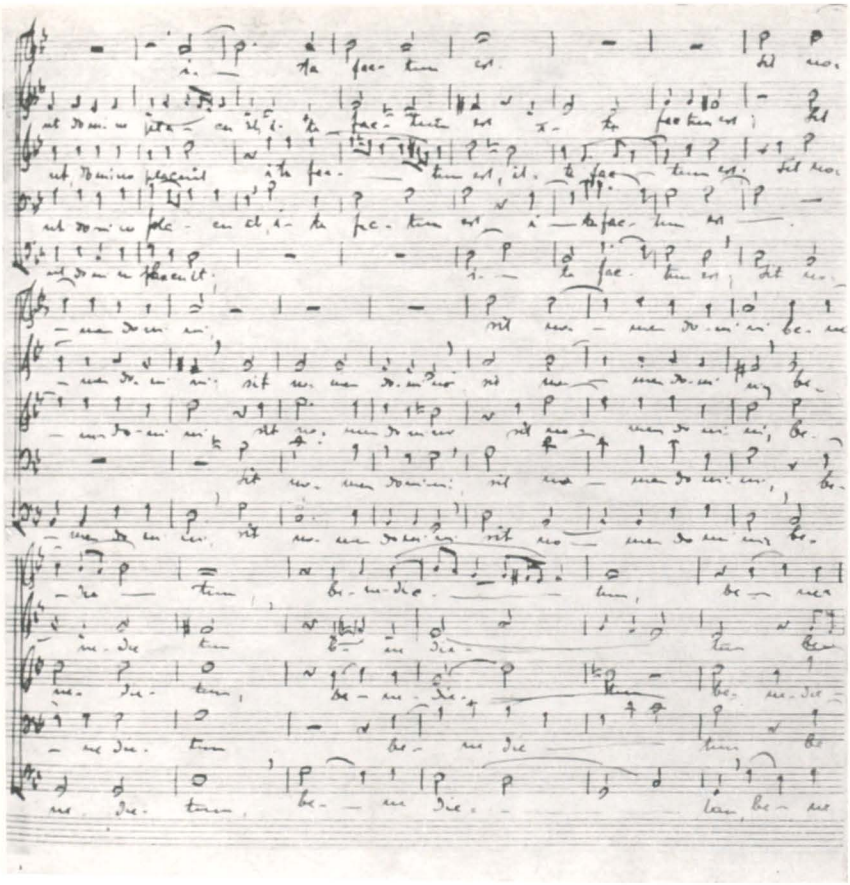


2 g

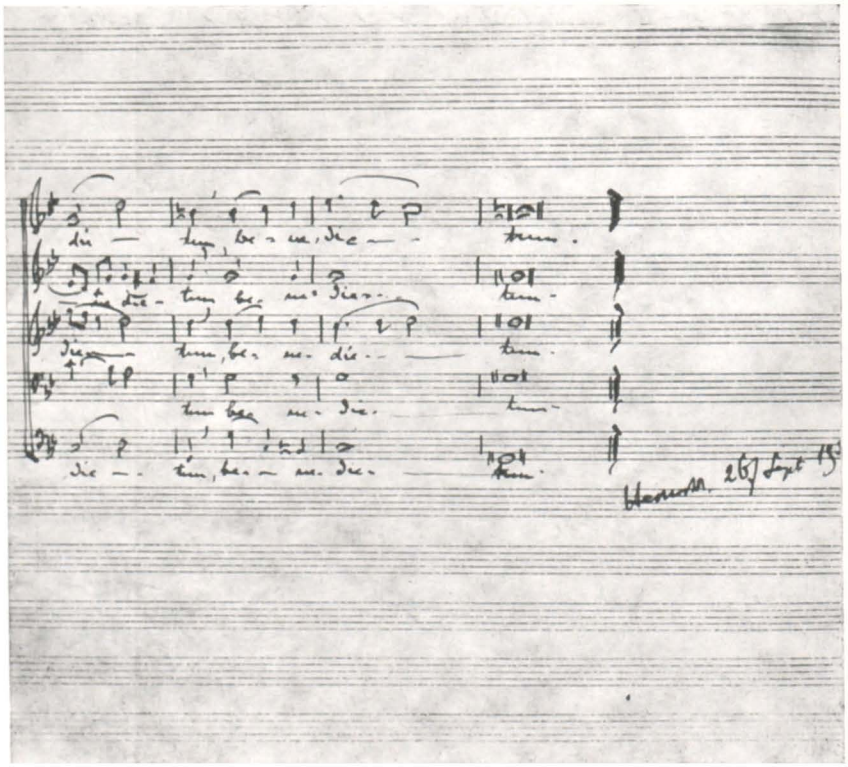


2 h

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

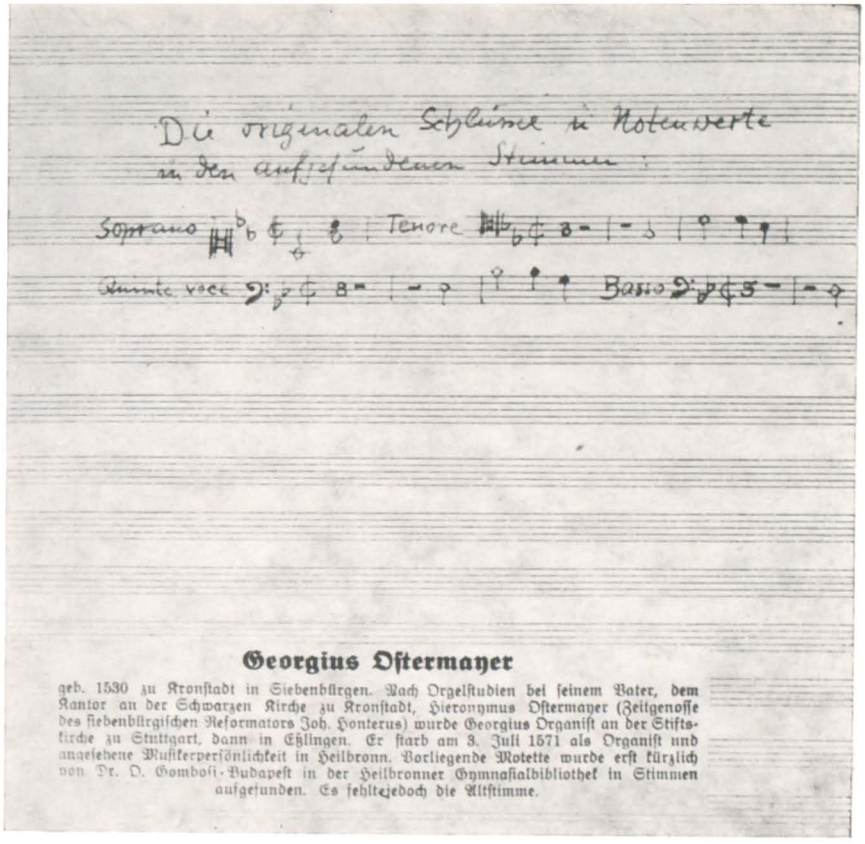


2 i



2 j

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Georgius Ostermayer

geb. 1530 zu Kronstadt in Siebenbürgen. Nach Orgelstudien bei seinem Vater, dem Kantor an der Schwarzen Kirche zu Kronstadt, Hieronymus Ostermayer (Zeitgenosse des siebenbürgischen Reformators Joh. Honterus) wurde Georgius Organist an der Stiftskirche zu Stuttgart, dann in Eßlingen. Er starb am 3. Juli 1571 als Organist und angesehene Musikerpersönlichkeit in Heilbronn. Vorliegende Motette wurde erst kürzlich von Dr. O. Gombosi-Budapest in der Heilbronner Gymnasialbibliothek in Stimmen aufgefunden. Es fehlte jedoch die Altstimme.

2 k

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CAPRICCIO APRÈS HUIT DÉCENNIES DE CINÉMA

Florian Potra

Les quatre-vingt ans du cinéma mondial — révolus en décembre 1975 — et du cinéma roumain — révolus en mai 1976 — nous incitent, par delà toute solennité, à nous pencher une fois encore (ne serait-ce qu'en vue d'une simple vérification critique) sur l'art du film rapporté à l'époque qui l'a engendré aussi bien qu'à sa propre évolution. Que le film soit de l'art, ou, plutôt, qu'il puisse l'être — avec des moments « intraduisibles », uniques, depuis le mémorable réveil des lions de leur sommeil de pierre, du *Cuirassé Potemkine*, aux étourdissantes « sept minutes » finales de *Profession: reporter* — cela paraît incontestable, même si des voix solitaires, plus ou moins retentissantes ou déjà enrouées, continuent à rechigner et même à le nier. Mais si, pour la plupart d'entre nous il ne subsiste plus de doutes quant à l'appartenance du film à l'art, il est une question qu'on peut se poser encore: le film est-il un art du XXe siècle et même, comme l'affirme Arnold Hauser, en est-il l'Art par excellence, sous le signe duquel l'on doit ranger la littérature ainsi que tous les autres arts? Ou bien, l'art du film appartient-il quand même au XIXe siècle, qui l'a découvert dans un extrême élan inventif? A moins qu'on ne considère qu'au point de vue cinéma, le XXe siècle ait commencé un lustre plus tôt, c'est-à-dire en 1895.

Il est, certes, malaisé de prévoir quelle sera, à ce propos, l'opinion du siècle et du millénaire à venir. Toujours est-il que, confronté au goût actuel — et à supposer que ce goût, stupide parce que moderne, s'avère, comme le disait Lucian Blaga, d'une tenacité invraisemblable — l'art du film prend son essor et s'impose en tant que tel avec le parlant, c'est-à-dire dans les années '20 et '30. Pour le grand public de nos jours et — il est presque certain — pour celui à venir aussi, le film muet doit être considéré comme « inconsommable ». (Afin de le rendre, malgré tout, supportable, cinémathèques et télécinémathèques l'assaisonnent de toutes sortes de sauces sonores-musicales, ce qui, du point de vue esthétique, est une véritable impiété.) Certes, nous n'avons nullement fait cette remarque dans l'intention de rouvrir la grande polémique suscitée par le bombardement de la « cathédrale » du film muet par les techniques nouvelles et les procédés perfectionnés. D'autant plus qu'une telle polémique serait tranchée, une fois de plus, en faveur du film sonore, ses défenseurs réservant au cinéma muet des humbles funérailles, sans pompe, et la fosse commune des pauvres. A tort, d'ailleurs, car de son temps, « le grand muet » fut, lui aussi, un art. Différent, bien sûr, de celui du film sonore, pourtant de l'art quand même. Mais appartenant, incontestablement, au XIXe siècle.

La civilisation contemporaine, dans la spirale ascendante de son prodigieux essor, n'est pas exempte, et ne saurait même pas l'être, de certains paradoxes. Ainsi, pour ce qui est des transports routiers, le troisième millénaire débutera, selon toutes prévisions, toujours sous l'égide du moteur à combustion interne; or, quelles qu'en soient les améliorations survenues sur le parcours, ce genre de moteur est une invention du milieu du XIXe siècle — même si d'autres systèmes, révolutionnaires, avaient été depuis encore plus longtemps conçus — ce qui vaudra à l'automobile une histoire pour le moins bi-séculaire. Un phénomène

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉATRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 127–129, BUCAREST, 1976
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

analogue pourra-t-il être constaté, aussi, dans le cas du cinéma en tant que technique de reproduction audio-visuelle? Ou bien coexistera-t-il avec la télévision, tout comme l'automobile coexiste avec la fusée interplanétaire? Le cinéma parlant, oui; le muet, non.

Le film muet est au film sonore ce que le latin (langue morte) est aux langues néo-latines (vivantes). Il n'est pas moins vrai que nombre de philologues soutiennent que les langues néo-latines ne seraient rien d'autre que la langue latine, parvenue au bout d'une longue évolution historique et géographique, qui loin de la dévitaliser lui a permis de survivre. Mais le film sonore d'aujourd'hui n'est, certes, pas du film muet parlé, c'est-à-dire qu'il n'est pas du néo-muet. Pourtant la projection de pellicules silencieuses dans les cinémathèques et ciné-clubs équivaut, *mutatis mutandis*, à l'étude du latin (ou du grec ancien) dans certains lycées; à cette différance près que Homère et Eschyle, Horace et Plaute, ne sont goûtés dans l'original « muet » que par les spécialistes et les extravagants, mais par un public un tant soit peu plus large, seulement s'ils ont été pourvus d'une bande sonore. D'ailleurs, tous les films muets ne peuvent pas être « traduits » en sonore, même par la voie du « remake ». Bien au contraire, les chefs-d'œuvres du cinéma muet — ceux qui sont conservés comme tels — exigent d'eux-mêmes qu'on respecte leur condition, défendant ainsi leur unicité. Tout comme la pantomime n'a pas besoin et ne doit même pas être « traduite » en spectacle dramatique ou lyrique.

Si de pareilles prémisses et analogies, tout hâtives qu'elles soient, ne conduisent pas forcément, comme le faisait remarquer le même Lucian Blaga, à des suggestions secondaires et biaisantes, elles se prêtent, par contre, à une appréciation positive, rendant ainsi possible la conclusion que le film muet est un art du XIXe siècle, qui a pris fin du point de vue cinématographique en 1930, alors que le film sonore est un art du XXe siècle, qui a pris naissance à la même date. Il va de soi que le film sonore, tire lui aussi ses éléments (techniques) constitutifs de la pensée scientifique, inventive, du siècle dernier: si l'appareil Lumière date de 1895, le téléphone Bell (ou Meucci?) date de 1876, le phonographe Edison et le microphone Hughues de 1877; quant à l'enregistrement mécanique des sons, Poulsen l'obtient en 1898. Mais la fusion de ces composantes en un procédé nouveau et autonome de reproduction (et d'expression), n'aura lieu que dans la troisième décennie de notre siècle; couleur, stéréoscopie, stéréophonie et panoramique viendront s'y ajouter encore plus tard.

Fort de tout ce qui précède, peut-on affirmer qu'il existe une nette démarcation entre le film muet et le film sonore, comme s'il s'agissait de deux modes d'expression essentiellement différents? On serait assez tenté de la faire. L'analogie la plus confortable nous est offerte par le rapport pantomime-dialogue scénique, personne ne pouvant prétendre que le théâtre soit de la pantomime qui a acquis le parler. Bien au contraire, tout le monde s'accorde à affirmer qu'il s'agit là de deux domaines distincts, encore qu'apparentés, relevant de la grande famille du spectacle visuel.

Sans doute, rien ou presque rien de ce qui précède n'est absolument original ou inédit. Les phénomènes et les relations que nous venons de mentionner ont été déjà signalés et débattus, quelquefois même d'une manière dramatique, surtout durant les années '30, lors du « schisme ». Nous les avons repris et proposé à de nouvelles méditations, en vue d'un but plutôt pratique, d'ordre historiographique et didactique. C'est-à-dire en vue d'un classement plus rationnel par périodes, sinon d'une séparation entre le cinéma sonore et celui muet (ainsi que l'ont fait et le font encore les histoires du film en plusieurs volumes). Éventuellement aussi, en vue d'une démarcation de l'esthétique particulière au cinéma muet, de celle propre au cinéma sonore.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nous nous rendons compte que le terrain sur lequel devra être gagnée cette bataille d'idées est celui de l'art, des « poétiques » ou directement des esthétiques. Est-il possible de démontrer, arguments théoriques et pratiques à l'appui, l'autonomie des deux modalités d'expression, en tant que « nouvelles synthèses de phénomènes et d'essences » tout à fait distinctes, ainsi que le langage « spécifique » à chacune d'elles? Pour le moment, nous ne faisons que lancer à nouveau l'hypothèse. Même si elle devait s'avérer illusoire, les recherches des spécialistes, la *Filmforschung*, en sortiront amplifiées et fortifiées. Le risque d'abandonner une thèse (fausse) vaut d'être assumé lorsque l'étude peut s'organiser davantage en profondeur et en intensité, dépassant le caprice occasionnel.

« Au chant le plus neuf, l'éloge le plus élevé »: nous ne sommes pas encore très éloignés, même de nos jours, de cette affirmation de Homère, qui semble donner gain de cause... à la télévision. Mais celle-ci ne semble pas être, du moins pour le moment et pour quelque temps encore, sur le point de dépasser le rôle de « structure portante » du film. Elle diffuse et popularise l'art, mais n'en crée pas. Pas encore. Alors que le film s'avère, de plus en plus, être de l'art authentique, indépendant.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ION CANTACUZINO ET LE CINÉMA ROUMAIN

Manuela Gheorghiu, George Littera, Florian Potra, B. T. Rîpeanu, Olteea Vasilescu

Dans le domaine de la recherche cinématographique roumaine, les mérites de Ion Cantacuzino sont ceux d'un défricheur de voie. Grâce à ses efforts, concrétisés par d'amples études de synthèse ou de méticuleuses contributions, l'histoire du film roumain allait acquérir ses véritables titres de noblesse, apprendre la rigueur et l'esprit de systématisation, formuler une méthode scientifique à son usage, transgresser le stade des honnêtes inventaires d'archives et des mémoires purement sentimentaux pour aboutir aux jugements de valeur et s'élancer sur le chemin d'une pensée socio-culturelle. Grâce à sa passion et à son effervescence d'où sont nées — comme autant de révélations intelligentes — tant et tant d'interventions dans les pages des revues ou devant le microphone, le point de vue d'une culture historique nécessaire allait sortir de son isolement pour devenir une présence agissante dans la vie cinématographique et gagner ainsi sa dimension logique.

Né à Bucarest le 7 novembre 1908, Ion Cantacuzino devait partager sa vie entre deux grandes passions. Sur les flots du temps, deux voiles ont dirigé son bateau: l'une l'emporta vers l'étude de la médecine, l'autre lui insuffla l'amour des arts. Aussi bien, voua-t-il en égale mesure ses forces au service d'Hippocrate, comme médecin psychiatre, et à celui des muses. Il les fréquentait d'ailleurs, celles-là, depuis son enfance, étant le fils de la célèbre tragédienne Maria Filotti. Bénéficiaire d'une triple licence (« magna cum laude », en 1931, en esthétique, histoire des arts et psychologie), mais préparé, comme médecin, à guérir les souffrances des humains, il a compris de bonne heure de quelle importance pouvait leur être la consolation, encore que temporelle, apportée par les arts. En 1935, le Théâtre National de Bucarest met en scène sa pièce *Dridri* avec Marioara Voiculescu dans le rôle titulaire et en 1942 c'est le tour des Théâtres Nationaux de Cluj-Napoca et de Timişoara d'introduire dans leur répertoire sa *République des femmes*, une adaptation libre d'après Aristophane.

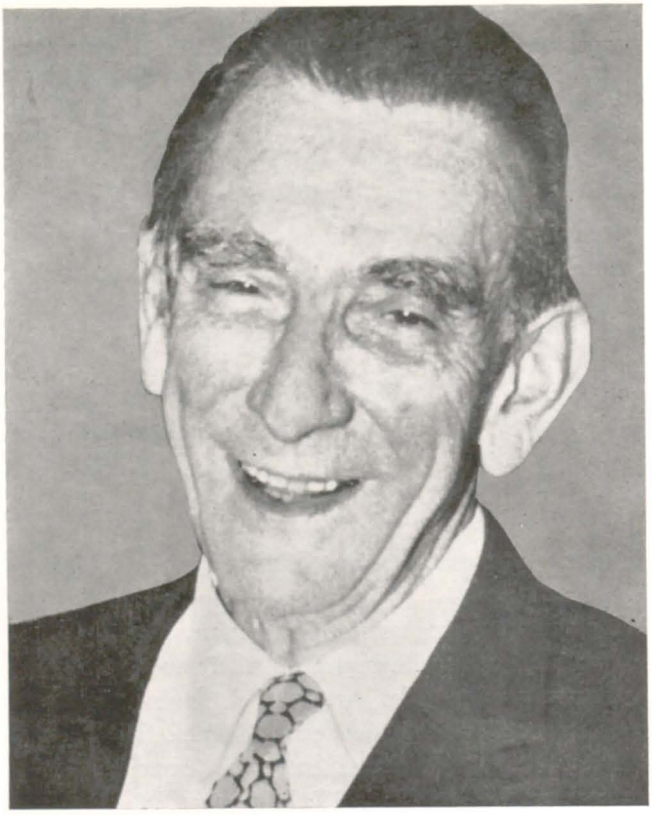
Chroniqueur, scénariste, producteur, ses années de jeunesse il devait les offrir avec enthousiasme au film national, à l'affirmation sur des bases modernes duquel il a sensiblement contribué entre les deux guerres mondiales. En 1934: la loi pour la création du Fonds National de l'Industrie du Cinéma; en 1936—1939: la création et le perfectionnement d'un organisme national de la production cinématographique; en 1941: la réorganisation de l'Office National du Cinéma en tant qu'unité moderne de production cinématographique. Voici autant de moments significatifs, autant de carrefours sur la voie d'une industrie et d'un art du film en Roumanie, dont très peu savent qu'ils se rattachent à la pensée, aux vues, au cœur et au labeur de Ion Cantacuzino. « C'est à lui que nous devons pour une bonne part la naissance d'une industrie nationale du film ‹ . . . ›. Grâce à ses suggestions, à son zèle, une industrie nationale du film a pu être édifiée dès l'ancien régime », notait en 1957 le critique D. I. Suchianu.

« Homme de plume », « homme de théâtre », Cantacuzino fut, peut-être, aussi, le premier « homme de cinéma » de l'histoire indigène de cet art si actuel.

L'approche scientifique poussée des problèmes de l'art du film lui a facilité le pas-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 131–134, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



sage à la création proprement dite. Si l'année 1934 le trouve seulement comme auteur d'un scénario pour documentaire, *La Roumanie*, mis en scène par Jean Mihail, les années d'après l'enregistrement, à la fois comme scénariste et metteur en scène, sur les génériques de plusieurs documentaires: *Le Château de Peleş* (1941), *Coutumes ancestrales* (1942), *Au fil des pages de vie du peuple roumain* (1942), *Le Pays de l'Olt* (1942), *Rhapsodie roumaine* (1943).

A la même époque, en sa qualité de directeur de production de l'Office National Cinématographique et de la Société Cinématographique Roumano-Italienne (CINEROMIT) ensuite, il s'occupe de près de la mise en scène de quelques films dont l'initiative lui appartient: *Une Nuit orageuse* (1942), *Le Songe d'une nuit d'hiver* (1945) — réalisés par Jean Georgescu — et *L'Escadrille blanche* (1943) dans la mise en scène de Ion Sava. Sa passion, doublée de la conviction que le domaine du cinéma renferme de vastes possibilités culturelles, lui fit souhaiter la création d'une filmothèque et c'est ainsi qu'il devint l'animateur de la Filmothèque du Sindicat des Acteurs de Roumanie, de même que celui de débats au *Criterion* tournant autour de thèmes de films; et, dans le même temps, il trouvait encore l'énergie de se dépenser pour attirer vers la création cinématographique des écrivains de la taille d'un Victor Ion Popa, Camil Petrescu...

Les débuts de Ion Cantacuzino dans la vie culturelle du pays, en l'espèce dans les pages du journal *Viitorul*, se manifestèrent par un article feuilleton intitulé *Le Cinéma sonore* qui paraissait « avant la lettre », c'est-à-dire en août 1929, avant que passent sur les écrans roumains des films sonores. Il fit aussi dans les colonnes du même journal la critique littéraire et, à partir de 1930, la chronique cinématographique à la revue *Fapta* (sous le pseudonyme de « Talky » néanmoins, attendu qu'il y signait aussi la chronique dramatique). Au cours des années suivantes, il publia régulièrement des articles sur le film dans les revues *Muzică şi Teatru*, *Excelsior*, *România literară*, etc... fit des cours à l'Académie de l'Art dramatique du Théâtre National, publia des volumes d'essais — *Note pentru azi* (Notes pour aujourd'hui, 1934), *De amore* (1935), *Contrapunct teatral* (Contrepoint théâtral, 1940).

Il convient par conséquent de relever qu'avant d'être cet historien du film d'une haute tenue et d'une admirable passion dans le dépouillement des « taches blanches » sur les cartes de l'ancien cinéma roumain, avant d'être l'initiateur de la recherche méthodologique du film roumain d'autrefois, Ion Cantacuzino fut un *critique* enthousiaste. Au cours des années de jeunesse, l'exercice de la chronique (cinématographique, dramatique ou littéraire) représenta pour lui un mode idéal de manifester son tempérament incisif, porté vers la polémique et l'analyse pertinente du phénomène culturel. Sa position fut celle d'un critique militant considérant sa mission éducative primordiale. A

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

son avis, un chroniqueur de cinéma armé de solides connaissances de spécialité ne devait pas se borner à émettre des qualificatifs sur telle ou telle pélicule, mais avait surtout l'obligation d'orienter le goût d'un public souvent non préparé, le modelant d'après des critères esthétiques rigoureux. « Devant l'écran, le public se trouve à la merci d'impressions artificielles — toujours —, fausses — le plus souvent. L'expérience du spectateur de film est absolument indistincte, imprécise. Son jugement ne s'établit à partir d'aucun critère. Au théâtre ou devant un livre, le lecteur ou le spectateur ordinaire apporte avec lui, qu'il le veuille ou non, qu'il en soit conscient ou non, les résultats de quelques siècles de critique, discussions et éducation dans le domaine de l'art respectif. Sans qu'il s'en rende compte, l'expérience de toutes les générations l'ayant précédé, modèle et oriente ses impressions esthétiques actuelles. Devant l'écran cependant, il est perdu. Tout seul, faible, crédule ‹ . . . ›. Une initiation, aussi élémentaire que possible, dans les principes de la technique artistique du cinéma, un examen, aussi superficiel que possible, du film d'après les normes de ces principes, auraient été suffisants pour édifier le public. Mais son éducation n'est pas faite ‹ . . . ›. Cette éducation revient à la critique ‹ . . . ›. L'éclaircissement dont nous parlons ne peut découler que du maniement de quelques principes bien précisés et auxquels soient soumise toute production de l'écran. Ces critères doivent dériver de l'analyse des principes artistiques de l'écran. C'est de cette analyse qu'il convient par conséquent de démarrer» (*Uzina de basme*, p. 16—18). Le critique de continuer en précisant et nuançant ses points de vue, étant pleinement convaincu de la justesse de son credo : « Nous devons considérer un film d'autant meilleur qu'il sera d'autant plus fondé sur la spéculation des caractères du film d'art. D'autant meilleur que ses effets naîtront d'une illustration d'autant plus idéale du monde, par le jeu pur des images, par l'agencement d'autant plus original de l'image et du son — c'est-à-dire des deux moyens d'expression qui le caractérisent —, le son venant compléter ce que l'image ne peut plus exprimer. Nous devrons considérer un film d'autant meilleur que les éléments qui le composent : photographie, son — sous la forme de la musique et du langage —, silence, en fin de compte, seront plus chargés de valeur, que la succession de deux images nous fera découvrir un surplus d'expressivité, dans une parole, dans un regard, dans une trêve» (*Uzina de basme*, p. 22). Venant après *Curs de cinematograf* de D. I. Suchianu — ayant le caractère et la structure d'un manuel —, *Uzina de basme* (1935) est, peut-être, le premier recueil systématique, apportant des prises de positions, des opinions, des analyses et polémiquant, véritable ouvrage de critique militante de spécialité.

Le rôle de la critique cinématographique ne doit donc pas se limiter à celui d'un éducateur averti du spectateur de cinéma. Il est de son devoir d'aspirer à plus, à l'orientation même de la création artistique, à l'assise ferme de la production nationale, la critique à l'état pur n'ayant, à l'avis de Cantacuzino, aucune valeur. Le long de l'histoire du septième art, seule l'interdépendance dialectique de la critique, de la théorie et de la création a pu amener des résultats artistiques exemplaires. Il l'affirme : « L'intérêt manifesté pour le film et pour son niveau, le rapport entre cet intérêt et celui manifesté pour d'autres arts, le degré d'information de la critique en fonction du moment mondial du « septième art », bref, la culture cinématographique et l'assise scientifique des critiques de film, donnent la mesure précise de la place occupée par le cinéma à tel ou tel moment de la culture nationale» (*Critică, teorie şi creaţie în istoria filmului*, SCIA, série théâtre, musique, cinématographie, 19, 1972, nº 1. C'est justement pour placer aussi haut que possible le cinéma national qu' Ion Cantacuzino lutta depuis ses débuts de publiciste jusqu'au dernier instant de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sa vie, pour ce film roumain dont il avait écrit en 1934 déjà qu'« il doit ou bien être artistique, ou bien ne pas être du tout », pour le film roumain actuel et pour ses réalisateurs auxquels il recommande sans cesse un échange fécond d'idées, la rigueur intellectuelle, la tenue esthétique.

Chez Ion Cantacuzino, l'amour pour cet art s'accompagnait du talent du fin critique et de l'historien, de cet esprit de géométrie qui fut une de ses caractéristiques et, toujours, d'une profonde conscience des sens secrets que devait impliquer et dévoiler une véritable étude historique de l'art du film. En essayant de définir la mission de l'historien du cinéma, il a formulé en fait l'éthique de son activité de toute une vie : « C'est en nous mettant au service de la production d'aujourd'hui et de l'art de demain que nous écrivons l'histoire du film d'hier ». Ce sont là les termes d'une émouvante profession de foi.

Dès lors, l'œuvre d'historien du cinéma d'Ion Cantacuzino reflète cet état d'esprit. Animé de sentiments semblables, comme éditeur des mémoires de Jean Mihail (*Filmul românesc de altădată*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1967) — somme toute, le premier ouvrage qui envisage l'histoire du cinéma roumain dans son ensemble —, ou bien comme auteur de *Momente din trecutul filmului românesc* (Ed. Meridiane, Bucarest, 1965) ou de la monographie sur *René Clair* (Ed. Meridiane, Bucarest, 1967), ou enfin comme initiateur et fondateur d'une équipe de travail consacrée à l'histoire du film dans le cadre de l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, il a dédié des années de labeur à l'investigation et au défrichement du domaine jusqu'alors vierge de l'histoire du cinéma roumain, depuis ses origines à nos jours, il a fait valoir le droit de primauté de ce dernier sur le film scientifique médical ou sociologique il a projeté la lumière requise sur l'œuvre de quelques pionniers, tels le professeur Gheorghe Marinescu et Paul Menu.

Jusqu'aux derniers instants de sa vie rempli du même zèle, il s'est partagé entre cette description du film roumain que sont, en fin de compte, les volumes de la filmographie annotée (*Producția cinematografică*, ANF, Bucarest, 1970) et les soins de coordonnateur accordées au recueil d'études *Contribuții la istoria cinematografiei în România — 1896—1948* (Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucarest, 1971) destiné à n'être que le premier échelon vers l'ouvrage de synthèse que sera le Traité de l'histoire du cinéma en Roumanie, auquel il travaillait l'été de l'an dernier, en ce jour du 26 juillet 1975, lorsque les Parques décidèrent de rompre le fil de sa destinée.

Le « Prix de la Critique » accordé postmortem, en décembre 1975, par l'Association des Cinéastes, est venu rendre un hommage pleinement mérité à celui qui fut le docteur Ion Cantacuzino, dont la vie a été non seulement dédiée au progrès de l'industrie cinématographique nationale, à l'esthétique, à la recherche théorique et historique du septième art, mais, par-dessus tout, à l'idée de cinéma auquel il s'est consacré avec une passion inégalable.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE

En passant en revue l'activité théâtrale au cours de l'année 1975, nous constatons le grand essor de la dramaturgie nationale. Les scènes du pays entier se sont proposé en ces dernières saisons théâtrales de mettre en valeur et de stimuler la dramaturgie roumaine classique et contemporaine.

L'un des premiers événements théâtraux a été sans doute le spectacle *Danton*, monté par Horea Popescu sur la scène du Théâtre National de Bucarest, avec la scénographie signée par Paul Bortnovschi. Aux auteurs de la représentation et à l'équipe des interprètes revient tout d'abord le mérite d'avoir, pour la première fois, représenté cette œuvre du dramaturge roumain Camil Petrescu. Un autre événement, qui constitue une entreprise pleine d'audace tant au point de vue du texte que de la mise en scène, est sans conteste la première de la pièce *Capul* (La Tête) de Mihnea Gheorghiu, montée au même théâtre par Letiţia Popa et au Théâtre National de Craiova par Florica Mălureanu et M. Cornişteanu. Très intéressant pour le spectateur d'aujourd'hui est le fait que cette pièce, page inédite de l'épopée nationale, réalise l'impact de l'histoire avec le présent non par une actualisation forcée des événements, des personnages ou du langage, mais par une modalité qui nous est déjà familière, celle du théâtre dans le théâtre, les interprètes étant en train de vivre l'histoire par une participation active, par leurs commentaires et le décodage de tous les aspects de la situation politique de l'époque, des rapports entre humains et entre États. En appelant aux sources du théâtre populaire, Mihnea Gheorghiu choisit l'expression directe, percutante à force de simplicité et de concentration. Letiţia Popa a distribué à certains acteurs plusieurs rôles. Au moyen des questions suscitées par les différentes hypostases où ils sont placés et des réponses qu'ils trouvent tout seuls nous est suggéré l'effort de l'auteur pour découvrir les vérités pérennes impliquées dans chaque geste politique, dans chaque action du passé. Le metteur en scène a compris que seule une ouverture à plusieurs dimensions de l'espace de jeu et une simplicité absolue seraient capables de projeter dans l'éternité chaque moment, devenu de la sorte unique dans le temps et dans l'espace. La note particulière du spectacle réside dans la mobilité avec laquelle s'enchaînent les faits, contrapuntiques, mais reliés entre eux par une pensée et un sentiment uniques, transmis d'une époque à l'autre, de génération en génération. Les costumes, d'une sobre élégance, impressionnants par la variété du coloris et des tissus, sont tantôt austères, tantôt fastueux, tantôt de proportions exagérées, lorsque l'intention est caricaturale. Costel Constantin, qui interprète le personnage de Michel le Brave, a composé son rôle par une alternance subtile et intelligente de force et de dureté, de sensibilité et de naturel. D'autres acteurs qui se sont remarqués pour avoir compris les exigences contemporaines de l'interprétation sont Gh. Visu (Hamlet, Andrei Bathory), Marian Hudac (le Premier joueur, Zamoyski, Burtă, Schönkenbonk), Al. Georgescu (Radu Buzescu, Baba Novac), Olga Delia Mateescu (Maica

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 135–149, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tudora, une Femme du peuple, la Bohémienne).

A Craiova, le spectacle a gagné en grandeur, en sobriété pathétique, concentrée, dans le bon sens du terme, ainsi que nous ont accoutumés les représentations historiques traditionnelles, cependant il a beaucoup perdu de ce mélange nuancé d'authenticité, de couleur locale, de dissection intelligente de l'histoire, de l'ambiance culturelle qui donne une propulsion analytique aux relations entre les personnages.

C'est toujours le Théâtre National de Bucarest qui a inclus dans son répertoire une nouvelle pièce de Iosif Naghiu, *Valiza cu fluturi* (La Valise aux papillons), où, sur le fond de la lutte communiste clandestine des années de dictature fasciste, se détachent trois portraits différents, des rapports existants ou nouvellement créés entre les héros, leurs réactions psychologiques dans une situation limite. En restreignant son intérêt à la réalisation des portraits — le communiste Alin (Ovidiu Iuliu Moldovan), Ana (Valeria Seciu) et Sandru (Ion Marinescu) — l'auteur développe le drame des personnages, leur lutte clandestine servant de point de départ pour la rencontre et la confrontation d'hommes de mentalités et de fois différentes.

La dernière comédie de Al. Mirodan, *Tovarășul feudalul și fratele său* (Le Camarade féodal et son frère), au Théâtre de Comédie, a pour prétexte l'idée de métamorphose de la personnalité humaine dans des conditions exceptionnelles. La substitution des personnages, la falsification des identités ne glisse plus, ici, sur la ligne d'une spéculation exubérante des *quiproquo*, mais donne dans le pamphlet, adouci par endroits par des teintes lyriques. Dans une ambiance marquée du goût bourgeois, sans ostentation, les acteurs Silviu Stănculescu, Vasilica Tastaman, Stela Popescu et Dumitru Chesa se font remarquer par un jeu du tout monocorde, qui oscille entre la farce, la poésie et le plaisir en soi de développer la situation comique. Le Théâtre « C. I. Nottara » a présenté la pièce d'un débutant : *Dilema* (Le Dilemme), de Radu F. Alexandru. Les principaux interprètes — Dorin Varga, Camelia Zorlescu, Eugenia Bădulescu, C. Brezeanu — ont réussi à conférer une note de gravité et d'authenticité à un débat éthique autour du problème de la responsabilité et de la culpabilité qui peuvent exister même là où la loi ne saurait condamner un délit commis par indifférence. Après avoir été présentée par le Théâtre de Ploiești, la pièce *Nu sîntem îngeri* (Nous ne sommes pas des anges), de Paul Ioachim, fut reprise par le Théâtre « Mic », dans la mise en scène de Sorana Coroamă. Constantin Codrescu, Ion Manta, Dinu Ianculescu, Maria Potra et Dan Condurache ont su mettre en valeur la réplique spirituelle, bien construite, le crescendo dramatique d'un texte qui, même si discutable au point de vue du thème, s'impose par une typologie authentique, représentant différents modes de concevoir l'existence. Mircea Radu Iacoban est l'auteur de la pièce à sujet historique *Noaptea* (La Nuit). L'action se déroule au XVIIIe siècle, dans la capitale de la Moldavie pillée et ravagée par les Tatares. Monté par Sorana Coroamă, dans la scénographie de Florica Mălureanu, le spectacle se remarque par l'intérêt accordé aux compositions des interprètes, dont nous retiendrons celle de Dionisie Vitcu (Pintilie Fulgeratu).

A ces pièces, qui se sont imposées soit par leur valeur littéraire, soit par les sujets abordés, nous allons ajouter les comédies : *Deces galant*, de Al. Popescu — au Théâtre d'État de Arad), *Lupii de mare* (Les Loups de mer) — au Théâtre d'État de Constanța — et *Cu oltencele nu-i de glumit* (On ne plaisante pas avec les femmes d'Olténie) — au Théâtre Giulești, par Gh. Vlad, ainsi que deux pièces signées par Theodor Mănescu, *Acum și în cele din urmă (Un proces închis)* (Maintenant et à la fin des fins (Un procès clos)), au Théâtre dramatique de Galați, et *Dubla dispariție a Martei N.* (La Double disparition de Marta N.), de Ștefan Oprea, au Théâtre « Bacovia » de Bacău. Nous mentionnons

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tout spécialement les spectacles avec les pièces *Matca* (La Source), de Marin Sorescu, au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamţ, et *Pasărea Shakespeare* (L'Oiseau Shakespeare), de D. R. Popescu, sur la scène du Théâtre Giuleşti. Modifiée et complétée par le dramaturge, la représentation de Piatra Neamţ devient plus complexe, les psychologies gagnent en authenticité et en expressivité. Les réalisateurs — Marin Sorescu (mise en scène), Liviu Ciulei et Dan Jitianu (scénographie) ainsi que l'équipe des interprètes, dont nous citons Cornel Nicoară, Ion Muscă, Paul Chiribuţă, Constantin Cojocaru, Catrinel Paraschivescu Blaja, Nina Zăinescu, y ont porté des contributions méritoires. *Pasărea Shakespeare*, au Théâtre Giuleşti, conçu par Alexa Visarion (mise en scène) et Vittorio Holtier (scénographie), représente bien plus qu'un spectacle dans le sens consacré du terme, c'est un acte d'existence qui concentre une action-procès, la séparation entre les acteurs et les spectateurs du drame étant labile, au sens que tout le monde est impliqué dans le réquisitoire dressé contre un crime moral. Les costumes neutres en même temps que symboliques, le décor pauvre, sordide, sans beauté et sans perspective se situent à la limite entre l'utile, le réel et le rêve, ce qui est adéquat pour cette pièce. Ion Vîlcu, Florin Zamfirescu, Dorina Lazăr, Corneliu Dumitraş, Traian Dănceanu, Ana Ciclovan ont intégré dans un jeu serré, dur, la gamme complète de la culpabilité des personnages, l'émotion concentrée, la sincérité, la vérité immonde qui couvre toute une chaîne de lâchetés et d'actions irresponsables.

Parmi les nombreuses pièces — d'une valeur inégale — reprises du patrimoine dramatique, nous retiendrons *Ultima oră* (La Dernière heure), de Mihail Sebastian, montée par Valeriu Moisescu au Théâtre « C. I. Nottara ». Le metteur en scène a été secondé par une excellente équipe d'interprètes. La présence de Marin Moraru dans le rôle d'Andronic a constitué une surprise, d'autant plus que la conception du personnage est inédite par rapport aux interprétations antérieures. La spiritualité du dialogue de Sebastian, les observations percutantes, l'atmosphère poétique sont soutenues avec humour et verve, surtout par George Constantin et Melania Cîrje. C'est une nouvelle interprétation du comique de Caragiale que nous proposent aussi Anca Ovanez et le scénographe George Doroşenco sur la scène du Théâtre de Jassy, en créant un unique espace de jeu pour *O scrisoare pierdută* (Une lettre perdue): le bureau de la préfecture du département, où se déroulent les manœuvres politiques, la rencontre électorale, la festivité du final. La vision de l'auteur, tout en évitant à bon escient le grotesque, est implacable. Les héros (interprétés par Liana Mărgineanu, Marcel Finchelescu, Teofil Vîlcu, Dionisie Vitcu) nous apparaissent violents, déchaînés, féroces, ridicules, dans leurs efforts pour atteindre des buts dérisoires.

L'intérêt des créateurs s'est également tourné vers les chefs-d'œuvre du théâtre universel — classique et moderne —. C'est ainsi que Laurenţiu Azimioară a porté sur les affiches du Théâtre National de Bucarest la *Médée* de Sénèque. Sans aborder une idée scénique originale, le spectacle — dans lequel le rôle titulaire est interprété par Irina Răchiţeanu — s'est distingué par une grande maîtrise et sobriété, ainsi que par la beauté de la scénographie, signée par Adina Cezar. Deux spectacles réussis, quoique dans des registres artistiques différents, ont été réalisés au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ». Cătălina Buzoianu — mise en scène — et Dan Jitianu — scénographie — ont conçu une *Hedda Gabler* de Ibsen dans un plan réaliste, d'intense vibration des personnages, plus complexes, arborant des costumes plus intéressants que par le passé. Les décors et les costumes raffinés de Smaranda Brănescu, la subtilité des gris et des mauves crée une atmosphère d'une tristesse obsédante, d'un calme et d'un goût bourgeois qui s'avèrent

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

torturants pour le tempérament impulsif et les velléités de l'héroïne (Gina Patrichi). Dans les autres rôles: Emmerich Schäffer, Virgil Ogăşeanu, Ica Matache, Lucia Mara. Pour les *Bas-fonds* de Gorki, Liviu Ciulei s'est décidé a adopter la forme d'un débat éthique, d'essayer un déchiffrage des sens secrets de l'existence et une explication des attitudes qui définissent l'individu social. Marqué alternativement de silences et d'éclats violents, de pensées articulées qui s'harmonisent ou se heurtent, le spectacle fait une analyse lucide — en une véritable symphonie du mouvement dans l'espace — d'un monde depuis longtemps révolu. On y parle d'humanité et de vérité, de travail, amour et mort. Le spectacle, l'un des événements scéniques les plus intéressants de la saison 1975, réunit une excellente équipe d'interprètes. Victor Rebengiuc, Gina Patrichi, Virgil Ogăşanu, Vasile Niţulescu, Ion Caramitru, Toma Caragiu, Ica Matache, Cornel Coman, Rodica Tapalagă, Lucia Mara, Jean Reder, Dan Nuţu, Gheorghe Oprina, Tamara Buciuceanu, Florian Pittiş, Dumitru Onofrei, Mircea Başta . . . *Ivanov*, au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » (mise en scène: Ioan Taub, décors: Dan Jitianu, costumes: Smaranda Brănescu) et *Trois sœurs*, au Théâtre de Comédie (mise en scène: Lucian Giurchescu, scénographie: I. Popescu-Udrişte) sont des explorations de l'univers de Tchekhov sur les scènes bucarestoises. Une méditation originale et profonde a présidé à la mise en scène de la pièce *Mutter Courage*, au Théâtre National de Cluj-Napoca. Al. Tatos, secondé par les scénographes Florica Mălureanu et Helmuth Stürmer, apporte une contribution réelle et novatrice dans l'histoire du spectacle brechtien.

Au Théâtre National de Jassy, un jeune metteur en scène, Brandy Barash, a réussi à donner une matérialité scénique à la nouvelle de Gogol *Le Journal d'un fou*. Dans les décors réalisés par Helmuth Stürmer, Dionisie Vitcu a été un Poprichtchine fait de nuances infinitésimales, de longs silences, de menus gestes stéréotypés, d'hésitations et d'obsessions délirantes.

✧

Le Théâtre National de Bucarest a fêté l'anniversaire des 125 ans depuis la naissance de Mihail Eminescu avec un spectacle de poésie, un monologue, intitulé *Vîrstele revoltei* (Les Ages de la révolte), dans la mise en scène et l'interprétation de Dan Nasta. Ce même événement fut célébré aussi par le théâtre « Mihail Eminescu » de Botoşani, où le metteur en scène Ion Olteanu a réuni, sous le générique *Cîntec pentru marea dreptate a ţării* (Chanson pour la justice suprême du pays), les essais dramatiques signés par le grand poète: *Bogdan Dragoş* et *Mira*. Le mérite de la première mise en scène de la pièce Bogdan Dragoş revient à Mihai Dimiu, qui l'a inscrite au répertoire du Théâtre « Ion Creangă ». Dans son spectacle-lecture *Eminescu la Viena* (Eminescu à Vienne) — nouvelle contribution à la dramaturgie nationale, représentée au Théâtre de Oradea et dédiée au même événement — Stelian Vasilescu évoque un épisode des années de jeunesse de celui qui fut le plus grand des poètes roumains.

✧

Plusieurs chercheurs de la Section d'histoire du théâtre de l'Institut d'histoire de l'art ont participé aux deux principales sessions scientifiques de l'année 1975. Dans le cadre du symposium « Le Théâtre et l'éducation révolutionnaire de la jeunesse », de Piatra-Neamţ, ont présenté des communications Ana Maria Popescu *(Le Rôle de la dramaturgie nationale dans le répertoire du théâtre pour la jeunesse)* et Simion Alterescu *(Le Théâtre politique et son audience dans le milieu des jeunes spectateurs)*. Aux débats théoriques organisés par le Théâtre National de Cluj-Napoca autour du thème « L'Art de l'interprétation dans la culture socialiste roumaine » ont participé Ana Maria Popescu, qui a parlé

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de *la Relation texte-mise en scène-interprétation*, et Ion Cazaban, qui a fait un exposé sur *la Conception et l'action scénique dans l'interprétation contemporaine des comédies de Caragiale.*

La Télévision Roumaine — en collaboration avec l'Association pour le théâtre et la musique et avec la revue *Teatrul* — a ouvert en 1975 la première exposition de scénographie de théâtre pour la télévision, organisant en même temps une session scientifique avec la collaboration des chroniqueurs dramatiques et des réalisateurs de théâtre télévisé (auteurs, metteurs en scène, scénographes, acteurs), intitulée « Le Théâtre TV — nouveau genre de spectacle — et son esthétique ».

L'acteur George Popovici (1897—1975), inoubliable interprète de grands rôles de la dramaturgie roumaine et russe, qui créa tout une gamme de types psychologiques — Smerdiakov *(Les Frères Karamazov*, Raskolnikov *(Crime et Châtiment)*, Akim *(La Puissance des ténèbres)* — vient de mourir à Jassy, après une activité artistique de plus d'un demi-siècle.

Medeea Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUSIQUE - MUSICOLOGIE

EN FEUILLETANT L'AGENDA MUSICAL 1975

Suite logique, mais amplifiée, des manifestations musicales de 1974, celles de l'année 1975 — d'une variété incontestable — se sont déroulées dans le même rythme de grande intensité, tant de fois souligné à la Radio et dans la presse. Devant ces deux caractères — variété, intensité —, sous le signe desquels s'est placée la vie musicale de l'an dernier, il n'est que juste de relever l'apparition, la présence et la confirmation de quelques talents d'une haute tenue de l'interprétation. En effet, les concerts se déroulant dans le cadre des saisons régulières des ensembles symphoniques et de chambre, les récitals vocaux et instrumentaux, les spectacles de scène nous ont offert la présence de solistes et d'orchestres du pays ou de l'étranger, de solistes consacrés ou de jeunes espoirs de l'école roumaine, qui, les uns comme les autres, ont réussi à faire de leurs apparitions de véritables événements de la vie musicale en lui conférant ainsi un troisième caractère, celui de la *qualité*.

Sur le grand nombre d'hôtes de l'étranger invités à donner des concerts devant le public roumain, citons au hasard: les directeurs d'orchestre Igor Markévitch, Enrique García Asensio, Luigi Sagrestano, Joachim Wunderlich, Samo Hubad, Silva Pereira; les pianistes Dmitri Baskirov, Christoph Eschenbach, Rudolf Kerer, Dmitri Alexeev, Szabo Csilla, Ivan Drenikov; le violoniste Viktor Tretiakov; le quatuor à cordes « Philarte » de Philadelphie, le quatuor lituanien; l'organiste Václáv Rabas; l'ensemble de ballet Rambert; la violoncelliste Karine Gheorghian; l'orchestre philharmonique de Varna sous la direction d'Emil Glavanakov, le quatuor canadien « Orford ».

Cependant, ce sont les représentants de l'école roumaine d'interprétation et de composition qui représentèrent le poids le plus important et, sans doute, le poids le plus signifiant. Leur présence témoigna d'une grande diversité des genres et des hypostases (solistes de récitals, solistes des concerts symphoniques ou membres de certains ensembles) aussi bien que d'un répertoire très varié s'étendant de l'opéra-concert (tels, au mois de Janvier, des passages de *Macbeth* de Verdi, dans l'exécution de l'Orchestre du Studio et de la chorale de la RTV roumaine sous la baguette de Carol Litvin, avec le concours de Magdalena Cononovici, Octav Enigărescu, Gheorghe Crăsnaru, Cornel Fînăţeanu, Antonius Nicolescu et de la jeune débutante Stela Hauler) aux concerts-débat (appréciés par le public comme autant de confrontations immédiates des créateurs avec les auditeurs); de la sorte, à Bucarest, comme dans d'autres centres musicaux du pays, l'école roumaine marqua une présence active.

L'idée d'organiser des *cycles* de concerts et spectacles appartient en propre aux dernières années et plus particulièrement à l'année 1975. Avec des titres percutants (« Les après-midi musicaux de la jeunesse », « La tribune des jeunes solistes », « Les espoirs de la baguette », « La tribune de la création musicale roumaine contemporaine » — dans le cadre des concerts-débat —, ou bien « La musique et les autres arts », « Le studio de ballet », « Schubert-Brahms, maîtres de la musique de chambre », etc.), ces cycles ont fini par s'imposer aux amateurs de musique. De fait, ils ont offert à ces derniers la possibilité soit de suivre l'apparition et l'évolu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tion de jeunes interprètes, pour la plupart élèves, étudiants ou diplômés des conservatoires, soit de connaître quelques nouvelles créations et d'entendre des œuvres consacrées, soit, enfin, d'assister à d'intéressants spectacles de ballet. Parmi les nombreux participants à ces différents cycles, citons les violonistes Anda Petrovici, Adelina Oprean, Dincă Laurenţiu, les pianistes Florin Chiriacescu, Dana Borşan, Steluţa Radu, Ina Macarie, Dan Poenaru, les flûtistes Ioan Ament et Matei Corvin, le violoncelliste Cristian Florea, la harpiste Georgeta Şerban, l'altiste Mihai Spinei, le tromboniste Alexandru Graur, etc.; l'orchestre symphonique et l'orchestre de chambre de la RTV, différents groupes instrumentaux de la Philharmonie « George Enescu » de Bucarest, les chorales « Madrigal » et « Gaudeamus », la chorale d'enfants de la RTV; quelques directeurs d'orchestre et solistes réputés tels que Iosif Conta, Marin Constantin, Petre Bocotan, Gheorghe Oprea, Ion Vanica, Aurelian-Octav Popa, Steliana Calos-Cazaban, Marin Soare et d'autres. Pour compléter cet impressionnant déploiement de forces artistiques, il convient d'ajouter les concerts d'« auteur» de type *festival:* «Bach», «Schumann», « Richard Strauss », « Mozart » (concert *perpetuum)*, «Bach-Beethoven-Brahms», etc.

D'autres festivals et concours, se déroulant régulièrement dans certains centres musicaux du pays et devenus traditionnels, ont sensiblement enrichi la vie concertante de l'année 1975. Il s'agit par exemple du « Festival de la musique de Chambre » de Braşov, des « Journées musicales » de Tîrgu-Mureş, de « L'Automne musical » de Cluj-Napoca, « Timişoara en musique », « La Semaine de la musique roumaine » de Iaşi, « Cibinium » de Sibiu, « *Pe un plai frumos* » — festival et concours interdépartemental de doïnas et ballades de Cîmpulung-Muscel —, « Pontica » de Constanţa, « D. G. Kiriac », festival choral interdépartemental de Piteşti, « Le Mois culturel » de Buzău, ainsi que de nombreux autres festivals et concours d'interprétation et de composition, qu'il s'agisse de musique savante, populaire ou de variété.

Pour clôre le tour d'horizon des interprètes ayant participé à l'année musicale '75 — auxquels il convient d'ajouter d'autres noms célèbres, tels Ion Voicu, Viorica Cortez, Valentin Gheorghiu, Martha Kessler, Alexandrina Zorleanu, Corneliu Gheorghiu, Mihai Constantinescu, Varujan Cozighian —, rappelons que les manifestations musicales de l'année qui nous occupe ont facilité à quelques jeunes musiciens de confirmer d'excellentes opinions déjà accréditées au sujet de leur talent. Nous envisageons en cela le chef d'orchestre Corneliu Dumbrăveanu, de même que les pianistes Ilinca Dumitrescu et Octavian Rădoi, et la violoniste Angela Gavrilă-Dieterle, pour ne citer que certains.

En abordant à présent le domaine de la scène, on constate que des genres difficiles — l'opéra, le ballet, l'opérette — rallient l'enthousiasme des créateurs et des interprètes. Ainsi, pour les concerts: *Macbeth* de Verdi, *Walkyrie* de Wagner, *Les fiançailles* de Nicolae Brînduş, *Le secret de Don Giovanni* de Cornel Ţăranu, *Vlad Ţepeş* de Gheorghe Dumitrescu, *L'Interrogatoire à l'aube* de Doru Popovici; de nombreux opéras roumains, ou bien des œuvres célèbres du répertoire international, ont constitué des spectacles appréciés par le public et dont la mise en scène demeurait traditionnelle : *Fausse accusation (Năpasta)* de Sabin Drăgoi à Braşov, *Le Droit d'aimer* de Teodor Bratu, *Coppelia* de Delibes, à Bucarest, *Le Trouvère* et *La Traviata* de Verdi, *L'Ami Fritz* de Mascagni et *La Rose jaune* (ballet) de Hary Béla, à Cluj-Napoca, etc.

Il est cependant évident que l'opéra qui a représenté un moment exceptionnel de la saison 1975—1976 — spectacle qui, d'ailleurs l'a inaugurée — fut le *Hamlet* de Pascal Bentoiu, en première version scénique roumaine à l'Opéra Roumain de Bucarest. S'inscrivant parmi les événements musicaux les plus notables de l'année 1975, la première version scénique buca-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

restoise n'a pas trompé l'attente d'un public impatient d'assister à cette œuvre déjà célèbre par tant de distinctions internationales: prix « Guido Valcarenghi » (Italie, 1970), publication aux Éditions Suvini-Zerboni de Milan et à l'Union des Compositeurs de Roumanie, mise en scène à l'Opéra Municipal de Marseille (1974), sans plus mentionner les innombrables chroniques élogieuses parues dans la presse internationale et, « avant la lettre », l'audition en concert de la musique de l'opéra.

Vasile Şirli

LE SYMPOSIUM « MUSICA ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS» Bydgoszcsz, 1975

Le Symposium « Musica antiqua Europae Orientalis » (Bydgoszcsz — Pologne, septembre 1975), arrivé à sa troisième édition, représente déjà un acquis de la vie musicologique internationale de tradition, en tant que l'une des réunions scientifiques les plus intéressantes.

Le thème proposé pour l'année 1975 était la musique des XIIIe—XVIe siècles. En grandes lignes, les sujets abordés se laisseraient grouper en quelques domaines clairement délimités: la musique de la Renaissance, la musique byzantine — avec ses prolongements dans la musique religieuse des peuples slaves et de Géorgie —, la culture populaire, les relations entre l'est et l'ouest de l'Europe.

Les contributions scientifiques de la première catégorie, tout en se référant à un domaine longuement fouillé, tel celui de la musique occidentale, apportèrent néanmoins quelques éléments nouveaux tenant de l'intégration des civilisations musicales nationales de l'Est européen dans l'ensemble de la musique de la Renaissance [1].

Les problèmes du style et du langage ont été au centre de l'attention et de nombreux rapports se sont arrêtés sur les aspects les plus aptes à avoir de riches implications théoriques. Ainsi, le chant grégorien a été l'objet de recherches tendant à définir le si disputé problème des variantes locales — jusqu'à admettre l'emploi du terme de « dialecte » [2] — ou de certaines analyses structurales [3].

La musique byzantine et ses prolongements dans la musique religieuse bulgare, serbe et russe ont été à la source d'un grand nombre de contributions (à tel point qu'il n'aurait pas été superflu d'en faire une section séparée du Symposion) [4] fournissant des débats passionnés.

Les rapports concernant la musique laïque de la Renaissance ont couvert une large gamme de recherches où nous avons pu relever tour à tour un effort d'élaborer une théorie de la méthode de la recherche appliquée, par ailleurs d'une grande modernité [5], la minutie de certaines analyses de détail [6], la nouveauté des sources présentées [7], l'intérêt pour la découverte de l'œuvre de compositeurs oubliés [8], l'évocation de quelques aspects inédits de la vie et de la pratique musicale [9], des préoccupations d'iconographie et d'organologie [10] ou, enfin, la présentation et le débat de traités théoriques [11].

A l'encontre du programme d'autres semblables réunions scientifique internationales — qui accoutument de délimiter le domaine de la recherche de la musique savante de celui concernant la recherche folklorique —, le Symposium de Bydgoszcsz, qui repose sur l'unité de la civilisation musicale médiévale à l'intérieur de laquelle l'aspect « populaire » et l'aspect « savant » sont difficiles à déterminer, avait inclus dans son programme des contributions s'occupant de la culture populaire considérée dans une perspective diachronique en tant qu'objet de recherche historique [12]. Dans ce sens, certains spécialistes envisagèrent l'objet dans une vision ontologique, alors que d'autres portèrent leurs études sur le champ des relations possibles. En effet, pour être attrayants

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et spectaculaires, les thèmes de ces relations sont également innombrables, pouvant être repris sans cesse à partir de points de vue nouveaux, tel que l'ont essayé certains rapports qui ont abordé les relations musicales Est-Ouest sous des angles personnels [13].

La délégation roumaine, formée d'Emilia Comişel, Viorel Cosma et Elena Zottoviceanu, a présenté des communications, d'ailleurs reçues favorablement, sur un centre urbain de Transylvanie *(Alba-Iulia)* ayant connu un grand épanouissement musical à l'époque de la Renaissance tardive, sur ses relations avec le monde musical occidental (et spécialement italien), ainsi que sur les genres folkloriques attestés par les documents comme ayant été pratiqués dès le Moyen Âge.

Seul, parmi les autres symposiums musicaux, pour jouir de périodicité et d'un programme rédigé toujours en vertu d'un esprit de conséquence, le Symposium de Bydgoszcsz représente une occasion offerte aux débats et à la systématisation dans un domaine aussi vaste — et encore insuffisamment connu — que celui de la musique de l'Est européen appelée en grand « ancienne », laquelle cependant comprend des univers musicaux si dissemblables. Dans cette partie du monde où se sont entrecroisés et fondus tant de grands courants de civilisation profondément différents, la connaissance et la compréhension de l'essence des phénomènes ne peuvent se produire que par une recherche complexe, par la confrontation de certains points de vue complémentaires, par une permanente comparaison et, en fin de compte, par une vision d'ensemble à partir de points de vues multiples. C'est pourquoi le Symposium de Bydgoszcsz comporte une signification supplémentaire : celle d'assurer le rapprochement de spécialistes avertis dans le déchiffrement de ces aspects, demeurés encore mystérieux, de l'histoire musicale Est-européenne et c'est notamment par là que cette manifestation nous semble aussi opportune que nécessaire.

Elena Zottoviceanu

Notes

[1] Nous citons tant les rapports publiés dans le volume des actes du Symposium mais non présentés au cours des séances, que ceux qui ont été lus en dehors du programme annoncé.

[2] Elmer Arro, *Die Frage der Existenz einer lokalen Dialekt-Variante des gregorianischen Chorals im Baltikum des 13.–15. Jahrhunderts*; Jerzy Pikulik, *Polistructuralny character polskiej kultury muzycznej w średniowieczu na podstawie proprium de tempore, sekwencji i ordinarium missae (Le caractère polystructural de la civilisation musicale polonaise médiévale fondé sur le propre du Temps, les séquences et l'Ordinaire de la messe)*.

[3] Józef Ścibor, *Tonalno-modalny aspekt chorału cysterkiego (L'aspect tonal-modal du choral cistercien)*; Tadeusz Maciejewski, *Ordinarium missae dans les manuscrits polonais d'avant le Concile de Trente*.

[4] Elena Borisova-Tonscheva, *Die Kirchenmusik in der Literarischen Schule Eftimis zu Tirnovo (14. Jahrhundert-Synodik des Zaren Boril)*; Stoian Petrov, *Некоторые исследования о происхождении, деятельности и значении Иоанна Кукузеля*; Svetlana Maksimović, *Some Elements of Melodic Construction in Serbian Chant of the Fifteenth Century*; Danica Petrović, *Byzantine and Slavonic Oktoechos until the 15th Century*; Dimitrije Stefanović, *Services for Slavonic Saints in Early Russian Music Manuscripts*; N. A. Gherasimova-Persitskaïa, *Роль слова в знаменном распеве и партесном многоголосии*; Boris P. Carastoianov, *К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного роспева*; Juri V. Keldiš, *К проблеме происхождения знаменного распева*. Anatolii Conotop, *Структура супрасльского ирмологиона 1598—1601 гг. древнейшего памятника украинского нотолинейного письма*; C. Corableva, *Духовные стихи как памятники знаменного роспева (стихи покаянные)*; Gheorghi Nikišov, *Сравнительная палеография кондакарного письма XI—XIV веков*; Nikolai D. Uspenski, *К вопросу о происхождении русского хорового концерта*; Tatiana Vladevskaïa, *Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского перческого искусства*; Marczella Erigina, *Zum Problem der Erforschung, „Eothina Anastasima" in russischer musikalischer Tradition*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[5] PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Opposizione e sintesi dei due principi costituzionali di costruzione e discorso nella musica dal XIII al XVI secolo*; DORIS STOCKMANN, *Contribution à l'histoire des instruments signaux au Moyen Âge avancé.*

[6] KORALJKA KOS, *Tonart und Kadenz in den Madrigalen von A. Patricij und J. Skjavetić.*

[7] T. ILMARI HAAPALAINEN, *Über die alten musikgeschichtlichen Denkmäler in Finland*; JOZÉ SIVEC, *Neues zum Musikrepertoire Mitteleuropas im Zeitalter der Reformation*; KURT VON FISCHER, *Quellen mehrstimmiger Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts aus slavischen Ländern*; WILLI APEL, *Orgelmusik in Ost-Europa im 15. und 16. Jahrhundert*; ERICH STOCKMANN, *Les tambours et les fifres au cours de la guerre paysanne, leurs fonctions et significations.*

[8] JAROMIR CERNY, *Petrus Wilhelm of Grudziadz — an Unknown Composer of the "Age of Dufay"*; ELENA ZOTTOVICEANU, *Nouvelles données sur Giovanni Battista Mosto et ses relations avec la Transylvanie*; ROBERT ATAÏAN, *Непрес Шнорали и некоторые вопросы его музыкального творчества.*

[9] ZBIGNIEW CHANIECKI, *Początki dialności cechów muzycznych w Polsce (Les débuts des activités des corporations musicales en Pologne)*; VIOREL COSMA, *Ein Mittelpunkt blühender Musikkultur im 16. Jahrhundert: Alba-Iulia*; VAŠA GVAHARIA, *Музыкальная культура Грузии эпохи царицы Тамары и Шота Руставели;* JITKA SNIŽKOVA, *La tradition du Magister Johannes Hus dans la musique médiévale.*

[10] ALEKSANDR BUCHNER, *Die Guitarra Latina und Guitarra Morisca auf der Freske der Karlsteiner Apocalypse.*

[11] WOJCIEH DOMANSKI, *Renesansowa teoria solmizacji Sebastiana z Felsztyna (La théorie de la « solmisation » chez Sebastien de Felsztyn)*; VLADIMIR PROTOPOPOV, *Николай Дилецкй и его « Музыкальная грамматика».*

[12] DIETER LEHMANN, *Der russische Skomoroch als Typ des europäischen mittelalterlichen Spielmanns*; EMILIA COMIŞEL, *Aspects du folklore roumain au Moyen Âge (XIIIe – XVe siècles)*; LEV GHINZBURG, *Русский народный смычковий инструмент гудок и его предшественники.*

[13] KARL GUSTAV FELLERER, *Musikalische Beziehungen zwischen Ost- und Mitteleuropa in den Zeit der Renaissance*; CONSTANTIN FLOROS, *Über Zusammenhänge zwischen den Musikkulturen des Ostens und des Westens im Mittelalter*; ZOLTAN FALVY, *Die arabische und die europäische Musik*; KURT REINHARD, *Über die Beziehungen zwischen byzantinischer und türkischer Musik.*

DEUX MANIFESTATIONS CULTURELLES-ARTISTIQUES DE LA VIE POPULAIRE EN EUROPE

Se déroulant l'an dernier en Belgique (de Juin à Octobre 1975), les deux manifestations centrées sur des « Aspects de la vie populaire en Europe » ont joui d'un succès retentissant, à la mesure de l'ampleur et des efforts considérables dépensés par les organisateurs.

La première — « L'Amour et le Mariage » — s'est déployée de manière différente dans les trois centres désignés à l'héberger :

— *Bokrijk*, avec son splendide musée en plein air, s'était proposé (et a réalisé) de faire revivre des coutumes du rite nuptial. Des troupes de tous les pays invitées à cette fin et une exposition d'artisanat populaire organisée à cet effet réussirent à mettre en œuvre l'idée des organisateurs ;

— *Anvers*, dans la grande salle du « Meir » au centre de la ville, avait ouvert une exposition d'objets prêtés par les plus importants musées ethnologiques d'Europe comprenant des costumes traditionnels de mariage, des dons de fiançailles et de noce, des meubles, des coffres à dot, des bijoux et différents articles de souvenir, etc. ;

—*Liège* avait organisé un colloque international auquel ont pris part 50 spécialistes de 25 pays.

Le deuxième manifestation — « Le masque dans la tradition européenne » — s'est déroulée à *Binche*, où dans de spacieuses bâtisses du XVIIIe siècle avait été organisé un musée ethnologique d'un type unique au monde : le Musée international du carnaval et du masque. L'inauguration du musée a compris une séance de projections sur des thèmes dont nous citons :

— Des hommes, des masques, une ville (Binche)

— Le carnaval de Bâle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— Les danses roumaines à masques
— Les « Nicolas de la Saint-Sylvestre » (Suisse orientale)
— Lorsque l'arbre traverse le village (Suisse romande)
— Le Mardi Gras (New-Orleans, États-Unis d'Amérique)

La diffusion universelle du masque conférait à cette manifestation une signification d'exception. Le fait que des civilisations de tous les méridiens et de toutes les époques ont connu le masque, le fait que les manifestations masquées persistent avec une force extraordinaire (dans la plupart des cas, sans doute, dépouillées de nos jours de leur signification magique-rituelle initiale) en dépit de l'effort acerbe de l'Église de les rayer des traditions populaires, constituent des traits qui prêtent des coordonnées unitaires à la paléoculture mondiale.

Vingt-quatre pays participèrent à cette manifestation, à laquelle les spécialistes dénommés ci-après ont présenté des rapports scientifiques: Samuel Glotz, B.Deneke (République Fédérale d'Allemagne); M.L.Herrera (Espagne); U.Vento (Finlande); Fr. Guesquin (France); J.Recupero et A.Rossi (Italie); Ambrozewicz (Pologne); J.Tomes (Tchécoslovaquie). S.Tansug (Turquie); M. Gavazzi (Yougoslavie); etc. La Roumanie a été représentée par une délégation dont faisait partie aussi Tancred Bănăţeanu, qui a présenté sa contribution sur « Le masque dans la culture populaire roumaine ».

Le volume *Le Masque dans la tradition européenne*, paru au mois de Juillet 1975 dans des conditions graphiques excellentes et richement illustré (en blanc-noir), contient — outre des matériaux informatifs divers — les textes des communications scientifiques et de nombreuses images de masques et mascarades de tous les 24 pays présents.

Sous la signature de Samuel Glotz, directeur du musée de Binche, un supplément au volume apporte des détails sur l'historique de la ville et sur le Musée des Masques.

Pour finir, il convient de souligner que la manifestation de Binche '75 sera continuée chaque année par l'organisation de grandes expositions internationales.

Pour l'année 1976 est prévue la présentation en Belgique (avec le concours des États belge et roumain) d'une exposition d'ensemble comprenant des costumes, robes, tissus traditionnels. icônes, peinture populaire, sculpture, céramique, fer forgé, objets de parure, autant d'articles absolument représentatifs de la culture roumaine.

Irina Dragnea Comişel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FILM-FILMOLOGIE

1975 s'avèra comme un véritable tour de force pour le cinéma roumain. Ce fut l'année ou nous nous trouvâmes pris d'assaut — pour notre grande joie — par une série de premières se succédant à un rythme vertigineux. Ce fut l'année ou se constitua et s'affirma un groupe compact de cinéastes, une vraie école de metteurs en scène et d'opérateurs témoignant d'un niveau professionnel qui n'avait été atteint auparavant que par un sommet ou un autre, se maintenant ensuite dans une suprématie solitaire des années durant. L'année cinématographique 1975 — nous nous référons uniquement aux films de fiction de long métrage — nous familiarisa avec une pléiade de noms prestigieux qui s'imposèrent déjà, chacun, une marque stylistique très nette. C'est ainsi que le film de début *Cursa* (La Course), de Mircea Daneliuc, fut une véritable révélation; Dan Piţa et Mircea Veroiu, après une *opera prima* commune, *Nunta de piatră* (Noces de pierre) — qui fut un des rares cas de communication stylistique au niveau de la plus haute exigence — de différencièrent visiblement dans leurs films suivants, aussi bien par la forme que par l'aire des préoccupations: dans *Filip cel Bun* (Philippe le bon) Piţa nous apparait attiré par l'analyse sociale, par la tendance à une critique très aiguë, alors que Veroiu témoigne d'un penchant pour la fable, pour la poésie. Constantin Vaeni se révèla en tant qu'individualité artistique bien déterminée avec son film *Zidul* (Le Mur), originale formule de narration cinématographique qui transforme souvent le mouvement en un symbole du concret.

Mais il y eu aussi des promesses qui devaient être honorées: Doru Năstase, ayant fait preuve de sa capacité de manier avec assurance les amples déploiements des masses dans un film de guerre — *Pe aici nu se trece* (Par ici on ne passe pas), Andrei Cătălin Băleanu, avec un film sur le chantier de la hydrocentrale sur le Lotru, qui pourtant n'est pas encore assez significatif, ni assez personnel, en dépit de l'atmosphère bien saisie — *Muntele ascuns* (La Montagne cachée) —.

A côté de ces noms très récents, d'autres déjà connus et consacrés ont continué leur activité, offrant des réalisations cinématographiques sur la mesure de l'attente d'un public toujours plus avisé, toujours plus exigent: Manole Marcus, Andrei Blaier, Gheorghe Vitanidis, Mircea Drăgan, Ion Popescu Gopo, Mircea Moldovan, Iulian Mihu. Mais il est regrettable que des productions telles *Elixirul tinereţei* (L'eau de jouvence), *Alexandra şi infernul* (Alexandra et l'enfer), *Mastodontul* (Le Mastodonte), et quelques autres n'ont pas réussi à s'affilier ni aux expériences courageuses des jeunes metteurs en scène, ni au caractère professionnel et sérieux de la vieille garde.

De même que par le passé, la contribution des opérateurs à la définition artistique de nos films a prouvé que l'on peut parler effectivement d'une école roumaine de caméramen, à l'essor de laquelle la jeune génération d'artistes de l'appareil de prise de vues apporta un précieux renfort. Les noms de Iosif Demian, Dinu Tănase, Călin Ghibu, Florin Mihăilescu (parmi ceux qui signent les premières de 1975) s'imposent comme des noms *de créateurs*, dans toute l'acception du terme).

Nous relèverons également la présence toujours plus marquée, dans nos films, de personnalités d'acteurs, tous les films

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vraiment de qualité étant indiscutablement redevables aux impeccables créations des acteurs. Il est même arrivé que des films moins bons se transforment en récitals d'interprétation; Radu Beligan et Amza Pelea dans *Tată de duminică* (Père de dimanche) — mise en scène de Mihai Constantinescu —, Margareta Pogonat qui s'affirma une fois de plus admirable actrice de cinéma dans *Oraşul văzut de sus* (La Ville vue d'en haut) — mise en scène de Lucian Bratu — ou bien l'équipe entière du film *Mastodontul* — mise en scène de Virgil Calotescu.

Le fait que le chiffre annuel de production atteignit 25 titres favorisa en premier lieu une variation des thèmes qui permit évidemment aussi une salutaire diversion stylistique. Au risque d'une schématisation, nous tenterons une sommaire classification par genres, implicitements par thèmes, des films de 1975*; de 25 titres, 12 ont abordé l'actualité, 7 se sont occupés des problèmes de la jeunesse, 4 ont été des comédies, 3 ont évoqué la lutte contre le fascisme, dirigée par le parti communiste, 3 ont évoqué les années de guerre, 3 ont abordé l'histoire tourmentée du peuple roumain; il y eut 1 film de science-fiction et 1 film policier.

Une première observation qui s'impose est que si jusqu'à présent c'étaient les films de l'« épopée nationale », l'évocation du passé héroïque, des sacrifices et des efforts du peuple roumain, dans sa lutte millénaire pour sauvegarder sa liberté et son intégrité nationale qui avaient la priorité, cette fois-ci l'accent est tombé sur l'actualité. L'histoire fut néanmoins présente dans quelques réalisations, dont *Cantemir* et *Muşchetarul român* (Le Mousquetaire roumain) se détachent nettement par la perspective contemporaine sur le mécanisme compliqué de la politique internationale qui a toujours placé les Principautés Roumaines dans le centre de l'attention avide des grands empires voisins. Malgré le fait d'être présentés sur les écrans séparément, *Cantemir* et *Muşchetarul român* peuvent être considérés comme les deux séries d'un même film dédié à l'illustre figure du prince Dimitrie Cantemir, humaniste de renommée européenne, écrivain philosophe et politicien tout aussi habile, qui au début du XVIIIe siècle nourrissait l'espoir de réunir les pays roumains dans les frontières de l'ancienne Dacie. Mihnea Gheorghiu, auteur du scénario, opta, dans *Cantemir*, pour un débat politique lucide où un brillant dialogue conduit à l'analyse minutieuse des mécanismes du pouvoir, cependant que dans *Muşchetarul român* il a préféré la formule alerte du film d'aventures. Jouissant d'une excellente interprétation — Al. Repan, dans le rôle de Cantemir et Iurie Darie dans celui de Mihuţ — les deux films auraient pu devenir vraiment mémorables si, se conformant au scénario — le metteur en scène, Gheorghe Vitanidis, aurait adopté une formule cinématographique moderne, moins illustrative. C'est encore une évocation historique qui nous est offerte par *Actorul şi sălbaticii* (L'acteur et les sauvages) quoique ici il s'agit d'une période plus récente, celle notamment des années 1939—1940, lorsque sur l'Europe commençait à planer l'ombre sinistre du fascisme. Pour son plaidoyer vigoureux contre l'intolérance et le fanatisme fasciste — qui trouva aussi en Roumanie ses prosélytes, dans le mouvement de la Garda de fer, de triste mémoire, — Titus Popovici, auteur du scénario, et Manole Marcus, metteur en scène, s'inspirèrent de la biographie du célèbre acteur et directeur de music-hall Constantin Tănase, devenu sur l'écran un symbole de l'humanisme et de la résistance. Dans le rôle de Tănase, l'acteur Toma Caragiu eut une remarquable création et fut brillamment secondé par son jeune collègue Mircea Diaconu.

Nous dirions que la production de 1975 a été dominée par des films d'actualité, terrain préféré des jeunes cinéastes et même de leurs aînés. Andrei Blaier, qui appartenait encore, il n'y a pas longtemps, à la génération des espoirs, ajouta à sa filmo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

graphie, déjà assez substantielle, un remarquable film polémique sur le thème de la responsabilité individuelle. En en signant en même temps le scénario et la mise en scène, il montre dans *Ilustrate cu flori de cîmp* (Cartes postales illustrées avec fleurs de champ) les résultats tragiques de nos actes inconscients dans les relations avec nos semblables. Une jeune fille meurt dans des circonstances sordides à la suite d'un avortement clandestin. Avec discrétion mais avec une impeccable lucidité, Blaier lance un avertissement désespéré.

Nous tâcherons à présent de définir brièvement les films des plus jeunes cinéastes — débutants ou avec une filmographie encore réduite — qui peuvent néanmoins offrir une image représentative du paysage de notre cinématographie actuelle.

Le débutant Constantin Vaeni a gagné tous les suffrages avec son film *Zidul* qui évoque un moment de la lutte menée par les communistes dans l'illégalité. Il s'agit de la publication clandestine du journal *România liberă*, par un jeune homme qui s'assume — en pleine connaissance de cause — le risque de conditions d'existence inhumaines, une claustration qui sollicite sa résistance physique et morale jusqu'aux dernières forces. La situation limite est explorée par le metteur en scène dans le registre de la vérité psychologique et avec une très grande cohérence de la narration cinématographique. Le récit s'avère par moments difficile à mener, car le présent se transforme dans cet espace suffoquant — d'une minime existence — en un mélange réverbérant de gestes obsédants et de mémoire affective. L'univers du héros, étroitement serré entre des horizontales, devient un abîme de la mémoire. Le jeune cinéaste a su doser avec finesse la succession des événements passés et leur ascension dans le présent. Le film entier est une aspiration vers le symbole, vers le geste significatif. Quant à l'image de Iosif Demian et aux qualités du principal interprète (débutant, lui aussi), Gabriel Oseciuc, elles viennent parachever la force de suggestion de cette prestigieuse réalisation.

D'une toute autre facture est le récit relaté par Dan Piţa dans *Filip cel bun*: c'est l'histoire d'un présent continu, l'histoire d'un jeune homme qui s'intègre au rythme de vie de son époque. Cette intégration ne se fait pas sans effort, car Filip doit lutter contre toutes sortes d'inerties et de préjugés. La vision adoptée par le metteur en scène est caractérisée par l'acuité et la précision de l'observation. Les types humains sont construits dans toute leur complexité et plantés dans leur milieu, le film acquérant la valeur d'une étude d'écologie, c'est-à-dire des relations qui s'établissent entre les individus appartenant à une ou à plusieurs espèces dans un cadre naturel déterminé. C'est un film courageux, qui parle de malhonnêteté, de mentalités rétrogrades, démagogiques, de la cupidité qui peuvent être observées chez les gens de tous les temps en ces lieux. Tout à fait remarquable est la présence intériorisée, d'une extrême concentration, du jeune acteur Mircea Diaconu, ainsi que la caméra de l'opérateur Florin Mihăilescu qui explore d'une manière nuancée un univers bigarré, en en sondant les tares jusqu'à leur racine.

Collègue de génération de Piţa, Mircea Veroiu fit la preuve de ces capacités de metteur en scène avec son *Hyperion* montrant qu'il sait maîtriser les moyens d'une narration intelligente, qu'il sait conduire l'acteur et construire un cadre suggestif. Le scénario, écrit par Mihnea Gheorghiu, et qui n'est qu'en apparence un science-fiction, lui offrit la possibilité d'en faire un essai poétique, tandis que l'image d'une rare limpidité, signée par Călin Ghibu, un virtuose des plans-séquence, a été d'une aide précieuse dans la création de l'atmosphère. La fable du film dépasse de beaucoup les prémisses du genre, devenant une méditation sur la relation compliquée qui s'établit entre l'individu et le temps, en tant que durée de son existence.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La série des premières fut brillamment close par le début du metteur en scène Mircea Daneliuc avec un film d'actualité: *Cursa*. D'une remarquable simplicité des moyens, concentrés par trois acteurs, personnages centraux — Mircea Albulescu, Constantin Diplan et Tora Vasilescu — et une auto-gigantesque qui transporte une pièce gigantesque — le film atteint de profondes significations. *Cursa* parle de trois de nos contemporains qui réussissent à définir une humanité, une condition, une juste manière de comprendre le monde qui, évidemment, nous appartient. C'est un film très roumain, très actuel, par la mentalité qu'il explique; le procédé employé est de suggérer des réalités concrètes, mais surtout l'analyse des réflexes déterminés dans le comportement, dans les relations. Le metteur en scène a articulé un récit par excellence visuel, qui abonde en constructions rhétoriques et en contrepoints sonores, avec, au centre, le dramatisme discret de l'acteur principal. L'image (Florin Mihăilescu) met en relief une subtile science du montage, que Mircea Daneliuc maîtrise sans faille.

Le cinéma roumain a démontré en 1975 qu'il se trouve dans une voie ascendante. Richesse stylistique, diversité des thèmes, authentique culture plastique, voici quelques-unes seulement des qualités qui aidèrent la production roumaine de films à gagner, comme jamais auparavant, la faveur de ces spectateurs.

Paul Silvestru

* Voici, dans l'ordre où ils furent présentés sur les écrans, les films de 1975: *Ştefan cel Mare* (Étienne le Grand, mise en scène Mircea Drăgan); *Zidul* (Le Mur, Constantin Vaeni); *Actorul şi sălbaticii* (L'Acteur et les sauvages, Manole Marcus); *Ilustrate cu flori de cimp* (Cartes postales illustrées de simples, Andrei Blaier); *Filip cel Bun* (Philippe le Bon, Dan Piţa); *Muntele ascuns* (La Montagne cachée, Andrei Cătălin Băleanu); *Nu filmăm să ne amuzăm* (On ne filme pas pour s'amuser, Iulian Mihu); *Tată de duminică* (Père de dimanche, Mihai Constantinescu); *Pe aici nu se trece* (Par ici on ne passe pas, Doru Năstase), *Comedie fantastică* (Comédie fantastique, Ion Popescu Gopo); *Toamna bobocilor* (L'Automne des oisons, Mircea Moldovan); *Hyperion* (Mircea Veroiu); *Evadarea* (L'Évasion, Ştefan Traian Roman); *Elixirul tinereţii* (L'Eau de jouvence, Gh. Naghi); *Cantemir, Muşchetarul român* (Le Mousquetaire roumain, Gh. Vitanidis); *Mastodontul* (Le Mastodonte, Virgil Calotescu); *Alexandra şi Infernul* (Alexandra et l'Enfer, Iulian Mihu); *Oraşul văzut de sus* (La Ville vue d'en haut, Lucian Bratu); *Cercul magic* (Le Cercle magique, David Reu); *Cursa* (La Course, Mircea Daneliuc). A ces titres s'ajoutent quelques feuilletons réalisés en collaboration avec les studios de la Télévision.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMPTES RENDUS

TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN, 1944—1974

Bucarest, Edit. « Meridiane », 1975, 336 p.

A l'instar du film et de la télévision, le spectacle théâtral est un art à la réalisation duquel contribue un grand nombre de créateurs. Si la pellicule, la bande magnétique, le papier, le marbre, la toile, la partition présentent l'avantage de conserver d'une manière durable, dans leur substance, l'intelligence et la force de démiurges propres aux artistes, en les offrant à la remémoration des générations à venir, le théâtre, pareillement à la vie, naît, vit, meurt et renaît avec chaque représentation. C'est pourquoi, chaque fois que nous sommes à même de le reconstituer — malgré le fait qu'une description est approximative et dénuée de vie — nous éprouvons un sentiment de satisfaction. Cette satisfaction est celle du triomphe de la conscience. En défiant la course du temps elle réussit à soustraire à l'instant éphémère quelque chose du charme de l'une des formes de manifestation humaine les plus séduisantes: le théâtre.

En parcourant les études et la riche iconographie de ce volume d'histoire du théâtre roumain nouvellement paru sous l'égide de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, par les soins de Simion Alterescu et de Ion Zamfirescu, on pénètre, si l'on a eu le privilège d'en avoir été témoin, dans un univers familier, un univers auquel l'on s'est souvent identifié, en participant à sa vie ou en en ressentant l'influence formatrice; un univers dont le trait essentiel est sa fusion organique avec l'histoire même du pays.

Le volume dégage avec clarté, l'idée de la continuité du théâtre roumain, sa phase contemporaine assimilant, dans tous ses comportements constitutifs, la tradition nationale de valeur et créant en même temps les assises de réalisations et d'affirmations artistiques dignes de l'époque transformatrice dont ils sont la transfiguration. Il représente, en définitive l'hommage que le monde de la scène apporte à la culture roumaine et, à travers elle, aux valeurs théâtrales universelles.

Le livre n'est pas structuré selon la succession chronologique des événements, du climat socio-culturel, des personnalités artistiques, principe organisateur qui préside en général à l'élaboration des traités d'histoire. Il est en quelque sorte facile à comprendre que d'écrire l'histoire contemporaine réclame une sédimentation des faits ainsi qu'un recul méditatif plus accentué afin de rendre possible l'émission de jugements de valeur, de classifications et de divisions par périodes aussi objectifs que possible. « Les efforts des auteurs, cette fois contemporains, eux-mêmes, du phénomène étudié — nous dit-on dans la note de l'édition — fut celle de choisir parmi le vaste matériel de recherche les contributions représentatives, de les rapporter aux exigences esthétiques actuelles sans les détachér de leur relativité historique ».

En bénéficiant d'une vision moderne du concept de théâtre, entendu comme une synthèse unitaire de toutes ses composantes, considérant le théâtre en tant qu'institution culturelle et important facteur d'éducation esthétique, les auteurs ont pris la liberté de traiter les multiples aspects du phénomène théâtral dans des études auto-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 151–163, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nomes sur différents thèmes, de manière à faire converger, à la fin de la lecture, ces séquences vers un tableau unitaire du mouvement théâtral des trois dernières décennies. La plus grande partie de ces études est marquée par l'effort méritoire des auteurs d'éclairer, sous le rapport théorique, le parcours, la dialectique interne, les modifications survenues et les directions suivies par le théâtre pendant tout cet intervalle. Il est regrettable, néanmoins, que peu d'études argumentent d'un façon convainquante que l'évolution du théâtre n'a pas eu un caractère rectiligne, que chaque moment d'ascension a été soit précédé d'amples et de durs affrontements et confrontations de positions théoriques, soit le résultat d'une affirmation dramatique des nouvelles valeurs, techniques et modalités théâtrales l'emportant sur la mentalité routinière, les habitudes, les préjugés, les commodités et les pratiques vétustes. La présence de cette idée dans le traité l'aurait davantage rapproché du cours de l'histoire réelle. Ce nonobstant, le présent volume constitue une source théorique, documentaire et informative de première importance pour une large catégorie de lecteurs intéressés à connaître les directions de développement du théâtre roumain après la Libération.

En comprenant 15 études, le livre débute comme il se doit avec le panorama du réseau d'institutions théâtrales aux années du socialisme, conséquence naturelle des conditions matérielles et humaines assurées et du rôle accordé au théâtre dans la vie spirituelle. Dans *Le Théâtre roumain contemporain et la société socialiste*, Mihai Florea passe avec méticulosité en revue les moments les plus représentatifs du mouvement théâtral et sa diffusion sur tout le territoire du pays, en n'omettant pas non plus les échos réveillés au-delà des frontières par les tournées de quelques troupes roumaines. Une biobibliographie détaillée (contenant ça et là aussi des inexactitudes) de chaque théâtre de langue roumaine complète cette étude solidement et sérieusement élaborée. Dans la même suite logique s'inscrivent aussi les biographies synthétiques, rédigés avec soin et d'une manière attractive, illustrations vivantes de la politique nationale dans le domaine de la culture, concernant le théâtre magyare (Halasz Ana), le théâtre allemand (Helga Höfer) et le théâtre juif (Israil Bercovici). En considérant le public en tant que dimension absolument nécessaire à l'existence du spectacle, en un aperçu retrospectif sur cette catégorie dynamique, Pavel Câmpeanu, sur la base d'une recherche combative, tente de déterminer le flux des spectateurs des théâtres de Roumanie de 1955 à 1972 et d'extraire de cette opération *quantitative* de la relation théâtre-public quelques conclusions que l'auteur croit utiles lorsqu'il s'agit de prendre des directives dans un domaine qui est soumis, d'une manière prioritaire sinon exclusive, à la *qualité*. L'ample synthèse signée par Ion Toboşaru, esquissant par des moyens subtils la fonction esthétique du théâtre comme suite des profonds changements intervenus dans la spiritualité roumaine, clôt d'une manière convaincante la première partie du volume.

A partir de ce point, les efforts seront canalisés pour réunir et mettre en évidence la spécificité de l'art théâtral dans des études qui témoignent de la capacité théorique, de l'originalité, la compétence et la probité intellectuelle de leurs auteurs.

Avec un sens marqué des valeurs esthétiques, Ion Zamfirescu trace les nouveaux contours du drame historique contemporain, ses lignes de force et sa finalité formative dans un excellent tableau analytique et synthétique. « La phase vers laquelle tend le drame historique, qui, par ailleurs, a déjà produit des réalisations remarquables, associe dans sa substance artistique autant de conception philosophique. Elle essaie de pénétrer dans l'essence du phénomène roumain <. . . > de comprendre ce phénomène dans ses données structurales, dans sa forme spécifique d'affirmation, le

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tout dans la lumière du rôle qui lui échut et qui continue à lui échoir dans le complexe de l'universalité humaine »; voilà la conclusion de cette consistante étude. C'est avec l'intention d'embrasser une partie aussi large que possible du trajet parcouru en ces trois décennies par la création littéraire-dramatique que l'étude de Ana Maria Popescu s'est axée, avec intelligence, sur l'un des problèmes-clef de toute dramaturgie qui se veut être le reflet vivant de la société: la relation individu-société. La modalité dont cette relation ontologique et ses aspects variés trouvent ou non des équivalents artistiques dans le drame social devient pour l'exégète le principal critère d'appréciation et de hiérarchisation de la valeur des œuvres créées dans la période mentionnée, étant donné que, ainsi qu'avec raison remarque l'auteur, « cette relation, quel que soit l'aspect ou les aspects mis en évidence, constitue le noyau du conflit dramatique de toute pièce <. . .>, l'expression primordiale de la convergence entre caractère et conflit ». Dans l'ordre logique, la comédie, genre qui jouit d'une large popularité auprès du public roumain, est soumise à une analyse minutieuse, au moyen de la construction d'un archétype, dans l'étude de Roxana Eminescu: *Vision comique et structures dramatiques*. Les comédies d'Aurel Baranga et Teodor Mazilu y sont traitées d'une manière ample, documentée, analytique, conduisant à des conclusions théoriques spécifiques à la comédie roumaine contemporaine.

Avec *L'Évolution de l'art de la mise en scène*, Letiția Gîtză ouvre la troisième section du volume, consacrée à l'art scénique. Selon l'acception donnée au spectacle du théâtre, entendu comme un système sémantique et sémiotique différent de celui de l'œuvre littéraire dramatique, convention artistique indépendente, ayant une structure différente, gouvernée par des lois différentes et construite par de procédés et des moyens différents de ceux du théâtre. L'auteur effectue une profonde investigation historique et théorique de l'art de la mise en scène, mettant en lumière ses moments de continuité mais aussi de discontinuité, c'est-à-dire soulignant dans une démonstration serrée et rigoureuse la contribution effective de la nouvelle pléiade de metteurs en scène — artistes au développement du mouvement théâtral national. « Dans le sens de cette activité créatrice — écrit l'auteur — la mise en scène roumaine contemporaine remplit sa fonction spécifique dans l'ensemble d'une culture qui a pour principaux buts la promotion des valeurs affirmatives, la foi dans une possible et nécessaire ascension de l'homme, le développement complexe de la personnalité humaine, la tendance à recouvrer l'intégralité de celle-ci ». La scénographie, composante essentielle du spectacle théâtral, révèle, dans la vaste digression théorique de Mihai Nadin, son histoire dramatique et riche, depuis la condition illustrative à la phase fonctionnelle, désignée par l'auteur comme mise en scène de l'espace de jeu. Significatives pour le *credo* esthétique de l'historiographe s'avèrent les notations finales, dans lesquelles ses sympathies vont, visiblement vers le type de scénographie qui participe à la synthèse par le spectacle et contribue à l'acte de communion théâtrale.

Un point de vue précieux au sujet du rapport tradition-modernité dans la représentation des classiques est exprimé par Liliana Alexandrescu. Partant des mises en scène roumaines les plus représentatives de la dramaturgie classique nationale et universelle, la recherche procède au démolissage systématique et argumenté des visions statiques, conservatrices et dépassées en matière de mise en œuvre scénique ainsi que des théories qui se prononcent pour la primauté de l'une ou de l'autre des composantes de l'art scénique. Le plaidoyer est fait au nom d'une compréhension du spectacle en tant que totalité idéatique et artistique unique et unitaire. Comme s'était naturel, aux modalités d'expression dans l'art de l'acteur contemporain a été

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

accordé dans le volume l'espace le plus étendu. L'étude de Simion Alterescu embrasse dans une éloquente synthèse théorique les multiples et variés aspects des mutations survenues dans l'évolution de l'art de l'interprétation, en relevant d'une façon prégnante l'idée d'une continuité et d'un renforcement de la tradition de l'école roumaine, école qui a inscrit avec dignité son apport dans le circuit des valeurs du théâtre universel. Pour caractériser l'art de l'acteur, le jugement axiologique établit le substrat typologique et stylistique dans la lumière de l'évolution historique, par un rapport permanent du concept de l'art de l'interprète à la nouvelle dramaturgie représentée, aux capacités toujours plus grandes des acteurs de déchiffrer, comprendre et exprimer les structures dramatiques. Ce tableau synoptique de l'art de l'acteur fut complété par une indispensable présentation des acteurs de comédie qui font la gloire de l'école roumaine, par le truchement desquels la dramaturgie roumaine a pu s'affirmer. Afin de pouvoir embrasser d'une manière aussi adéquate que possible la gamme des talents comiques, Anca Costa-Foru, auteur de cette étude, procède à une classification esthétique des modalités comiques ainsi que des différentes formes de la comédie. Une recherche originale basée sur une connaissance en profondeur et en étendue du phénomène théâtral roumain rapporté en permanence aux influences hétéronomes (politiques, philosophiques, sociologiques et psychologiques), mène, dans l'étude signée par Valentin Silvestru, à une nouvelle définition du concept de théâtre, dont l'évolution historique déterminera des mutations radicales dans la structure même du théâtre, offrant un large champ aux généralisations théoriques, spécifiques à la fonction et au rôle occupés par cette forme de la conscience sociale dans la superstructure de la société roumaine moderne. Comme une véritable contribution théorique peut être considérée aussi l'exégèse de Ion Cazaban qui essaie de définir d'un angle historique et théorique roumain le concept tellement disputé de l'image théâtrale, en insistant sur les notes caractéristiques de l'image dans le spectacle, qui diffèrent de celles de l'œuvre littéraire dramatique et naissent uniquement de la communication avec le public. « L'image théâtrale, écrit l'auteur, est une résultante d'un acte spécifique et complexe de communication avec le public, niveau conquis en vue de révéler la signification, finalité esthétique (mais pas seulement esthétique) dans le processus de création scénique supposant la présence effective du spectateur ». L'évolution pleine de méandres de la critique théâtrale est habilement exposée par Claudia Dimiu. Afin de mettre en évidence sa contribution, l'auteur place la critique sur le terrain controversé de la relation texte-spectacle, en partant de quelques spectacles qui ont constitué des événements et autour desquels ont eu lieu des débats enflammés et des clarifications des positions théoriques. La dernière étude, due à Ileana Berlogea, passe en revue les nombreux ouvrages d'histoire du théâtre pendant cet intervalle de temps, les jugeant avec subtilité et pertinence au point de vue de leur apport substantiel aux assises de l'histoire du théâtre en tant que science « sa vraie réalisation se basant sur l'analyse du phénomène original ». Le tableau, rédigé par Medeea Ionescu, des plus importants événements théatraux de la période 1944—1974 représente un utile instrument de travail, complétant cette chronique contemporaine du théâtre roumain. (« Œuvre collective, particulièrement intéressante par la plupart de ces chapitres < . . . > œuvre d'analyse et d'information, s'adressant en égale mesure au grand public et au public avisé, le volume *Teatrul românesc contemporan* offre — ainsi que note Mihnea Gheorghiu, président de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques — une vaste image du phénomène énoncé. Le volume veut néanmoins laisser une porte ouverte vers des horizons de recherche moins abordés jus-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qu'à présent chez nous, ainsi que vers la réalisation, dans un proche avenir, d'un ouvrage exhaustif, à un niveau scientifique élevé, sur l'art et la culture nationaux des trois décennies de notre époque qui viennent de s'écouler.

Andrei Strihan

CAMIL PETRESCU, *Note zilnice (1927—1940)*, Bucarest, Éditions « Cartea Românească », 1975, 208 p.

Le journal de Camil Petrescu, qu'il a poursuivi par des notes sporadiques pendant plus de treize ans, est révélateur tant pour la personnalité déjà formée, mais toujours inquiète de l'auteur, que pour la période dans laquelle il a été rédigé. De ces pages nous parviennent la confiance dans ses propres forces ainsi que l'amertume de n'être pas apprécié à sa juste valeur, les exigences supérieures imposées à soi-même et le dégoût ressenti devant les injustices trop fréquentes auxquelles il assiste en victime, témoin et procureur, à la fois, son désir d'échapper à la misère pour pouvoir se consacrer à la création, ses multiples souffrances morales sans cesse renouvelées, l'effort pour dominer l'infirmité acquise pendant les combats de la première guerre mondiale (une sourdité quasi-totale), ainsi que les accès de désespoir qui l'ont souvent fait penser au suicide. Nous voilà donc impliqués dans la destinée exemplaire d'un créateur exceptionnel, oubliant notre qualité de simples lecteurs et participant de près, vivant presque à côté de lui, une existence torturée autant que significative.

Les notes de Camil Petrescu tracent un portrait moral parfaitement authentique par son naturel ainsi que par son intransigence. L'auteur, qui a aspiré à la réalisation, à travers ses personnages dramatiques (Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Danton et surtout Bălcescu), du type humain qu'il appelle *monade* et qu'il définit comme l'incarnation des traits de choix qui font de l'individu une personnalité harmonieuse, s'est efforcé d'atteindre, dans sa propre vie, cet idéal. C'est une aspiration intense, incessante, ressemblant à un terrible conflit dramatique, avec de fréquents accents tragiques, qui aboutit, sinon à une victoire sur la vie, à un accomplissement d'ordre supérieur de la personnalité de celui qui est engagé dans ce combat.

L'image de la société contemporaine de Camil Petrescu se dessine sur un plan ample, avec objectivité et implacabilité. Camil Petrescu enregistre les traits essentiels de l'époque, l'ascension souvent vertigineuse de la classe des exploiteurs, l'absence de scrupules et la suprématie de la force par l'argent, le prix oscillant des valeurs qui ne sont jamais suffisamment consolidées, se basant sur la mistification, l'agressivité ou l'imposture. La situation économique de l'intellectuel est évoquée d'une manière suggestive par une comparaison entre sa propre situation financière (jamais satisfaisante) et l'opulence provocante de ceux qui, lancés dans des affaires suspectes et onéreuses, se frayaient un chemin à travers les mailles assez larges du filet de la loi. Une place à part est occupée par les jugements de valeur formulés à propos des traits caractéristiques de certains peuples, ainsi que par la tentative de définir celui auquel il appartenait — le peuple roumain. Il surprend avec lucidité et clairvoyance les ressorts qui ont déclenché la deuxième guerre mondiale, en mettant en évidence ses mobiles secrets et en entrevoyant son dénouement probable.

Des données importantes pour la compréhension de sa propre création d'écrivain, de théoricien du théâtre ou de philosophe de la culture nous sont offertes. Des observations pénétrantes, lucides et passionnées à la fois, mettent en évidence un type de créateur aspirant à la perfection et agissant sans répit pour la réaliser. Son inquiétude, dominée par la force de l'in-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tellect, confère de la mobilité à l'esprit et de la fermeté au caractère, le soutenant dans sa volonté constante de se surpasser soi-même.

Autant de qualités qui font de son journal un document d'une valeur inestimable, confirmant, une fois de plus, l'unité parfaite du type humain d'exception représenté par cet auteur roumain.

E.N.

CLEMANSA LILIANA FIRCA, *Direcţii în muzica românească 1900—1930*, Bucarest, Edit. Academiei, 1974, 168 p.

Le livre de Clemansa Firca est parmi les plus solides et en même temps originaux ouvrages de la musicologie roumaine; solide par l'ampleur du matériel informatif utilisé, par son caractère systématique, par la densité et la valeur exceptionnelle des idées, par une compétence professionnelle et une rigueur scientifique admirables qui se dégagent de chaque page, de chaque phrase; original par son contenu et la manière dont il est traité, par l'inédit des observations et conclusions — d'ordre général ou particulier — auxquelles il conduit. Ainsi que l'auteur nous le dit dans la postface — résumé des objectifs et du contenu de l'ouvrage —, « loin de constituer une histoire au véritable sens du mot, l'exposé ‹ . . . › a eu pour but de présenter le phénomène de la composition roumaine à partir de l'angle exclusif de la *problématique de création* »; le livre ne se résume pas à assembler dans l'ordre chronologique et à commenter des documents ayant trait à la musique roumaine d'auteur des trois premières décennies du siècle, mais, *en premier lieu*, il aborde directement un nombre d'ouvrages impressionnant — judicieusement choisis selon le critère de la valeur intrinsèque et de la signification dans la formation et le développement de l'école musicale roumaine, il détache, par un geste de synthèse, des « caractéristiques dominantes de la vision et du langage » ‹ . . . ›, il établit « une complexité de relations, influences, parallélismes, filiations, etc. discernée à l'intérieur et entre les faits de création musicale » ce qui lui a permis « d'offrir — au lieu du tableau d'un développement rectiligne, de proche en proche, de la composition roumaine — l'image d'un développement où les rapports s'édifient à grandes distances et à travers de grandes étapes, de manière parfois même souterraine, et où ces dernières, bien que polyvalentes, manifestent — chacune et chaque fois — un principe essentiel, une *orientation* vers laquelle convergent les efforts créateurs » et, *en second lieu*, il complète et confronte les fruits des propres recherches, avec tout ce que notre musicologie nous offre à ce sujet.

L'auteur considère que les objectifs majeurs — poursuivis à bon escient ou d'une manière intuitive par les compositeurs de la période étudiée — sont, en une première étape, la création d'une « morphologie musicale » au caractère spécifique autochtone et, ensuite, la subordination de cette « matière artistique » à des finalités d'ordre supérieur: l'expression symphonique et le développement de la pensée musicale dans plusieurs directions esthétiques et stylistiques — impressionnisme, néoclassicisme, expressionnisme — représentant autant de voies de réalisation en étroite liaison avec le phénomène universel, du « caractère spécifique national ». Ce qui revient à dire que la préoccupation centrale est celle de créer un « langage roumain d'accès universel », par une synchronisation des modalités et formes de l'expression avec les orientations de la composition du plan mondial, en conservant l'identité nationale.

Les sources qui nourrissent la « matière artistique » dont les compositeurs élaborent leurs ouvrages — quelles que soient les attitudes individuelles ou les directions stylistiques où ils sont engagés — sont le folklore et la musique byzantine. Les modalités d'adoption, de transfiguration

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et d'intégration des éléments d'intonation d'essence populaire dans le langage de la musique « savante » constituent le point central de la présente recherche, qui doit surmonter une immense difficulté : l'ethnomusicologie roumaine ne nous offre pas, d'un côté, des données systématiques et suffisantes, qui permettent de déterminer un « caractère spécifique roumain » et, d'autre part, elle n'a pas effectué une démarche résolue vers la création musicale d'auteur, pour tâcher d'identifier la manière dont le folklore est infusé dans le langage musical savant et n'a pas trouvé les modalités les plus adéquates pour formuler et présenter les résultats de ses recherches, les rendant accessibles et utilisables dans la musicologie générale. Obligé de rassembler et de coordonner les observations fragmentaires — encore que pertinentes — que font le plus souvent les compositeurs, suppléant par des remarques personnelles et parfois des intuitions exceptionnelles, la pénurie et l'inconsistance des informations, l'auteur réussit, par cette courageuse entreprise, à tracer les lignes d'une possible et nécessaire collaboration entre la musicologie générale et la folkloristique. Plus encore qu'une identification de la souche populaire des structures d'intonation et rythmiques, on entrevoit les implications du folklore dans des plans plus abstraits, de la conception des compositeurs sur la mélodie, le rythme, l'harmonie, la variation, la forme, l'attribution de dimensions « parastylistiques », sur des coordonnées roumaines, à leur pensée musicale. Nous remarquons, dans cet ordre d'idées, les observations, de l'auteur concernant les principaux procédés de construction, utilisés — dans ses ouvrages symphoniques — par Mihail Andricu :

« Commandés, dirions-nous, par une dialectique de confrontation *mais non de conflit*, les modalités de construction auxquelles nous nous référons comprennent :

— le groupe des procédés de translation des thèmes, des segments thématiques, des motifs, etc., *(répétitions, reprise dans les conditions* de la variation de leur situation tonale, orchestrale, rythmique, etc., et de la *non altération ou de la moindre altération de leur profil mélodique)* ;

— le développement supposant une hypostase y compris mélodique des idées thématiques, une opération par variantes, par les dérivations de celles-ci. Le procédé est diamétralement opposé à la technique des variations enesciennes, puisque la variation ne s'applique pas expressément au microélément structural ‹ . . . › mais à l'identité thématique en son entier, à sa structure globale, ce qui fait que — *de même que* dans la variation de type classique et comme *dans le système de la variation mélodique populaire — entre l'élément de variation et celui invariable il ne s'établit pas une distance considérable* » (p. 116—117).

Ceci nous apparaît comme une intuition — d'une valeur particulière — de certains principes de construction et de variation qui se manifestent dans le folklore : celui du manque des contrastes marqués à l'intérieur des pièces, de la mobilité et de la capacité de se recombiner des motifs et des sous-motifs, de la reprise des unités syntagmatiques (de différents niveaux) avec de petites variations, presque insaisissables, du maintien à des valeurs relativement constantes de la densité d'information des variations, de leur conservation à des « distances » à peu près égales entre elles et par rapport à un modèle invariant abstrait — image mentale que possède l'interprète populaire du texte musical, modèle auquel il se réfère en permanence au cours de l'exécution.

Dérivant — d'une manière médiée et cachée — des mêmes principes de la variation populaire, mais ayant un point de départ situé au pôle opposé dans le travail du développement, est la modalité de construction enescienne — sur laquelle l'auteur s'arrête plus longuement — conformément à laquelle, dans les sections expositives, sont actualisées une grande partie des vertus des microstructures dont se constitueront, en forme « complète et intégrale »,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

seulement dans les développements, les idées thématiques. Les microstructures — schémas d'intonation abstraite, qui renforcent, transcendent et subordonnent les motifs, sont, selon nous, le correspondant dans la pensée enescienne de ces « modèles invariants » du folklore musical auquel nous faisions allusion.

Une autre remarque judicieuse de l'auteur se réfère au fait que les modes avec lesquels opèrent nos compositeurs ne sont pas rigides, préétablis et immuables, comme le sont ceux artificiellement créés par Messiaen, mais mobiles, soumis à des transformations réciproques, conséquence d'un phénomène similaire, mis en évidence dans le folklore musical roumain.

L'auteur soumet à l'analyse le langage homophone, créé ou remodelé par les compositeurs dans le but de son adéquation au mélos d'essence ou d'implication populaire — soit par l'adaptation de certaines conquêtes de l'école nationale russe, de l'impressionnisme français, etc., soit par le sondage des ressources immanentes de l'intonation autochtone. Au point de vue du folkloriste, nous avons à faire là à un ajout : une autre direction dans laquelle Enesco, parmi les premiers, s'engagea et qui se réalisa — d'une manière complète et conséquente — seulement dans la *IIIe Sonate pour piano et violon* est celle de la mise en œuvre de l'harmonie des lautars cristallisée et développée sur la ligne mélodique roumaine, et comme telle organiquement liée à celle-ci, assez complexe et intéressante — dans certaines zones folkloriques — pour pouvoir être utilisée, par adaptation, dans des créations savantes. Spécifique chez Enesco est le fait d'avoir agi sur le matériel harmonique authentique par des modalités dérivant des modalités de varier propres à l'harmonie populaire.

La conception de la Schola Cantorum sur les principes de développement du matériel musical, et tout spécialement sur celui de source populaire, ainsi que les conséquences qu'elles eut, à des moments historiques différents, sur les compositeurs roumains formés ou influencés par cette école sont remises en discussion, avec lucidité et sens critique, avec le courage et la responsabilité qui incombent à l'anéantissement d'un mythe.

Une autre préoccupation de l'auteur est de préciser la position d'Enesco par égard à l'école roumaine de composition et de suivre en parallèle les « réalisations enesciennes et celles d'autres auteurs ‹ . . . › en rapport avec tous les stades et besoins du développement de la composition nationale, notamment en rapport avec la découverte soit de solutions techniques ‹ . . . ›, soit avec l'initiation ou la variation de directions stylistiques ‹ . . . ›, soit avec l'œuvre d'assimilation et de transfiguration de certaines données de la musique universelle, soit avec des synthèses opérées entre celles-ci et l'élément autochtone » (p. 156).

Dans un ordre d'idées différent, en reprenant — dans le chapitre « Échos de l'expressionnisme » les thèses exposées dans une de ses études antérieures, sur les résonances de l'esthétique expressionniste dans la création musicale roumaine, en conformité desquelles ce courant serait « le révélateur par excellence d'un processus d'aliénation du figuratif musical ‹ . . . › ses manifestations, pareillement à celles de l'expressionnisme plastique, gravitant autour de l'alternative : « grossir » en hypertrophiant la représentation figurative afin de renforcer l'expression — jusqu'à transcender le motif — ou, par contre, sublimer le motif, le rendre abstrait ou même l'abolir, pour libérer de la sorte totalement l'expression », hypostases correspondant à l'art de Stravinski, respectivement, des dodécaphonistes, l'auteur s'emploie à combattre une opinion largement accréditée dans notre musicologie, selon laquelle les compositeurs de la nouvelle école viennoise seraient « les représentants exclusifs de l'expressionnisme musical » (note 171, p. 130—131).

En soulignant encore une fois la nouveauté et l'importance exceptionnelle des idées proposées par Clemansa Firca concernant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

certains aspects particuliers de la création musicale du premier tiers de siècle, nous considérons néanmoins que l'apport majeur de l'ouvrage est constitué par la réalisation même de l'objectif proposé, celui d'établir les principales directions de la composition dans la période étudiée, directions qui pourraient être encadrées dans une recherche diachronique plus ample pour constituer les assises d'une recherche moderne de la musique roumaine.

Speranța Rădulescu

ALFRED HOFFMAN, *Repere muzicale*, Bucarest, Edit. muzicală, 1974, 422 p. + catalogue de la création de l'auteur + ill.

Dans l'ensemble de la littérature musicologique roumaine les mémoires nous apparaissent comme étant moins redevables à des plumes portant le signe de cet engagement subjectif dans le commentaire des événements vécus, par le truchement desquels le lecteur serait à même de passer en revue, d'un certain point de vue, l'écoulement du temps. Les mémoires, sous l'aspect traditionnel du journal d'impressions, sous celui des notations fragmentaires des moments où leur signataires s'est trouvé impliqué dans le déroulement de certains événements, rendent une vibration d'authenticité que l'historien ou le chercheur ne poursuit pas tellement à cause des critères imposés par les genres respectifs (traités, études, analyses), que par crainte de ne pas être suspecté d'un trop grand degré de subjectivisme. Aussi une telle œuvre, portant une signature qui a trouvé la confirmation de sa valeur dans les étapes successives de l'affirmation, de la confrontation et de la validité des opinions, nous apparaît-elle d'autant plus précieuse. C'est le cas du volume de mémoires critiques auquel nous nous référons.

Au cours de plus de deux décennies d'activité d'écrivain, Alfred Hoffman a passé progressivement de l'hypostase du spectateur à celle de commentateur, de celle du chroniquer qui consigne les événements à celle du critique et de l'esthéticien qui s'est formé une opinion sur le phénomène musical, dans son harmonieux entrelacement de personnalités prégnantes et de réactions sociales. Nombreuses sont les publications — quotidiens, habdomadaire, revues de culture — qui le long du temps ont inséré dans leurs pages de semblables notations, ajoutant feuille après feuille à la matière du présent volume. Parmi plus de mille articles, notations, études critiques ou commentaires, l'auteur a effectué une sélection qui, selon sa propre opinion, est à même de le représenter. Disons plutôt qu'il a constitué une sorte de « journal de bord » d'un voyageur dans le monde de la musique, d'un être épris de l'art qui s'assume la responsabilité de juger les itinéraires contemporains de la culture. L'idée d'un choix personnel, ajoutée à celle d'une nouvelle lecture d'écrits qui s'étendent sur un large espace temporal, plaident en faveur de l'impression d'œuvre appartenant au genre des mémoires, que nous laisse le volume. Alfred Hoffman englobe dans son livre ceux des écrits qu'il juge plus représentatifs pour une conception esthétique — et implicitement une conception éthique — en les rappelant au souvenir des lecteurs qui, au fil du temps, en ont déjà pris connaissance sur le parcours de son activité de critique musical. Sa confession, dans la préface du volume, a pour but de nous informer que son option pour l'activité de critique musical n'entraîne pas simplement des présences momentanées (avec tous les avantages et les désavantages) méritant une place à part dans la hiérarchie des manifestations artistiques d'une culture musicale. D'autant plus, lorsqu'on a le courage de soumettre à une *nouvelle lecture* des opinions formulées auparavant, portant les signes de réactions subjectives, dont l'écho aurait pu s'éteindre aussi dans l'âme de l'auteur. Je dis « aurait pu »,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

puisque nombreux sont les passages du livre où les jugements de valeur, l'émotion d'avoir assisté à tel ou tel moment, conservent encore cette chaleur qui ne saurait émaner que de la chronique d'un passioné de sa profession. Et c'est cette chaleur même, à laquelle s'ajoute la qualité du style littéraire, qui font que nous pouvons considérer aujourd'hui ce recueil comme un journal de mémoires qui aurait pu être conçu et offert pour la lecture au public *maintenant*, pour la première fois.

Le volume est divisé en plusieurs sections reflétant les aspects les plus importants de l'activité d'un critique d'art : la création, l'interprétation, le contact avec les artistes et le commentaire d'un ensemble d'événements culturels. La première section, dédiée exclusivement à l'école roumaine de composition contemporaine m'apparaît comme la plus passionnante à la lecture, en ce sens qu'elle nous présente des jugements de valeur vérifiés dans le temps, marquant des débuts et des confirmations de nos actuels créateurs. Voici, dans un « choix du choix », quelques-uns de ces points de vue, qui s'imposent à notre attention par la pertinence de l'analyse et la finesse de l'observation : Aurel Stroe, *Concerto pour orchestre à cordes* : « l'exposé des idées musicales et leur assemblage étant réalisés à un haut degré de fignolage qui y atteste non seulement du talent mais aussi une culture et une subtilité qui ne s'acquièrent en général qu'au cours d'une longue carrière » (1958, p. 37) ; Aurel Stroe, *Monumentum* : « En cherchant avec ardeur une expression personnelle ‹ . . . › il ne s'est pas, pour autant, dirigé vers un jeu gratuit des sonorités, l'édifice musical témoignant toujours d'un solide étayage intérieur » (1964, p. 53) ; Tiberiu Olah, *Cantate pour chœur de femmes, cordes, batterie et xylophone* : « Le style du compositeur a atteint cette consistance ‹ . . . › où la maîtrise du musicien contemporain se rencontre avec la richesse affective du rhapsode des grands sentiments humains » (1958, p. 38) ; Tiberiu Olah, *La Colonne sans fin* : « J'ai retrouvé le même tempérament sobre, concentré, la même vigueur, souvent accablante mais toujours exprimée en des valeurs essentielles » (1965, p. 63) ; Doru Popovici, *Prométhée* : « Fort belliqueux dans les discussions, Doru Popovici reste, en composition, un lyrique par excellence et son ouvrage vit grâce à cette qualité » (1964, p. 59) ; Doru Popovici, *Mariana Pineda* : « En ce qui concerne la musique, elle est d'une beauté lyrique rarement rencontrée à un niveau pareil dans notre création actuelle » (1967, p. 74) ; Anatol Vieru, *Concerto en ré majeur pour orchestre* : « Ce qui caractérise Vieru est son souci pour trouver des voies toujours nouvelles ; cette mobilité spirituelle, nourrie d'une solide formation fut le garant de sa rapide évolution créatrice, qui le situe à présent dans les premiers rangs de la jeune génération de musiciens » (1956, p. 18—19) ; Anatol Vieru, *Concerto pour violoncelle et orchestre* : « il a prouvé ‹ . . . › la supériorité d'un art vivant et vigoureux sur les rejetons fanés du modernisme décadent » (1963, p. 48) ; Anatol Vieru, *Clepsydre II* : « Le tout se condense en un alliage troublant, voire tragique ‹ . . . ›, où nous ne nous soucions plus de séparer grain par grain, parce que c'est l'*idée* qui est éloquente, assemblant les détails autour d'elle avec une totale conséquence » (1972, p. 98) ; Pascal Bentoiu, *Concerto pour piano et orchestre* : « sa musique laisse entrevoir une sensibilité pleine de pureté ‹ . . . ›. Elle plaît cependant par la calme autorité avec laquelle l'auteur dispose de la matière sonore » (1958, p. 37) ; Pascal Bentoiu, *L'Amour médecin* : « Nous découvrons donc en Bentoiu un compositeur destiné à l'avenir à s'attacher toujours davantage au théâtre musical » (1967, p. 75) ; Pascal Bentoiu, *Hamlet* : « C'est une musique *méditée*, logique, avec une architecture claire, qui lui est propre mais qui n'est pas le résultat d'une obsédante recherche de l'originalité » (1971, p. 90). Nous pourrions continuer avec de pareilles citations, attendu que les confrontations dans

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le temps se réfèrent à un grand nombre de compositeurs appartenant aux générations des dernières décennies, depuis Dumitru Capoianu à Liviu Glodeanu, depuis Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu, Theodor Grigoriu, Corneliu-Dan Cezar ou Dan Constantinescu à Octavian Nemescu, Lucian Meţianu et d'autres. Cela ne revient pas à dire que les musiciens plus âgés ont été ignorés dans leur présence créatrice; au contraire, Alfred Hoffman trouve parfois des notations d'une réelle beauté pour les caractériser, soit qu'il écrit sur Ion Dumitrescu (*Simfonietta*: « Entre le compositeur et l'homme il y a une concordance absolue; c'est ce qui rend sa musique plus succulente, d'une expression directe, alerte et spontanée, allant tout droit au but proposé », 1957, p. 26), sur Tudor Ciortea (*Variations pour piano et orchestre* sur un thème de « colind » < cantique de Noël >: « . . . dont la sensibilité et la beauté spirituelle ont un rayonnement bénéfique sur ses semblables », 1971, p. 87), Theodor Rogalski, Dimitrie Cuclin, Zeno Vancea ou Sigismund Toduţă. On peut détacher de quelques chroniques le côté le plus persuasif de l'observateur critique, à l'occasion de l'événement unique de la « première audition » qui « a souvent une importance déterminante pour le sort d'une création musicale » (1956, p. 18) et, plus loin, à propos des dialogues des concerts-débats, dont Alfred Hoffman est le fervent adepte et soutien par ses points de vue de véritable arbitre (p. 96—107).

La partie du volume dédiée à l'interprétation s'avère tout aussi pleine d'attrait. Là, l'auteur a pris la liberté de choisir, de la multitude des chroniques, des noms chez qui l'affection a la priorité. Le ton renonce à la prudence pour devenir poétique (Zara Doluhanova: « Sa chaleur et ses inflexions semblent apporter quelque chose de l'éclat du soleil et de l'air embaumé du Sud », 1957, p. 118; Sviatoslav Richter: « on est tenté à écrire plutôt des poèmes lyriques que des chroniques analytiques », 1958, p. 21; David Oistrach: « Rien ne vous semble plus simple et plus naturel — lorsqu'on écoute Oistrach — que de jouer au violon », 1958, p. 157; Mstislav Rostropovitch: « il a quelque chose d'un volcan en continuelle éruption. Mais d'un volcan d'une extrême subtilité musicale », 1967, p. 222). Néanmoins, en parcourant le livre on entrevoit aussi l'analyse lucide à laquelle est soumise la personnalité, le souci pour une explication de l'« inexplicable » qui fait d'un grand talent une présence d'exception. L'équilibre de ces recherches l'obligea souvent de revenir sur le sujet (c'est le cas des articles qui se succèdent en une série dédiée à un seul artiste — Richter, Menuhin, Oistrach, Karajan, Eschenbach, etc.), ce qui apparaît d'une manière évidente dans l'organisation des pages du livre, constituant d'authentiques ébauches monographiques de la virtuosité. Il arrive qu'à travers ces pages (de même qu'à travers celles dédiées à la création) percent aussi des mots bien trouvés sur des artistes roumains tels George Georgescu ou Constantin Silvestri, Valentin Gheorghiu ou Mircea Basarab. L'interprétation roumaine apparaît dans cette sélection trop faiblement représentée d'autant plus qu'il existe de telles chroniques parmi les « mille et une » écrites par l'auteur. Il se peut cependant que l'auteur en garde un souvenir moins cher, ne les considérant pas dignes de figurer dans son « journal ». Ou, peut-être, leur préféra-t-il ses impressions de voyage, ses rencontres avec Celibidache, Boulez ou Richter (dans des interviews captivantes par l'accent authentique des discussions) ou les notes à l'occasion de quelques importants festivals internationaux qui nous portent à travers l'Europe (Budapest, Zagreb, Prague, Touraine, Vienne, Bayreuth, etc.).

Un caprice qui apporte de la couleur par la fantaisie avec laquelle le critique musical s'adapte aux événements qui suscitent son intérêt par l'écho social éveillé, place au milieu des « repères » quelques pages sur la musique légère, exercice de style et modalité de manifestation mondaine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

permanente dans la vie musicale, qui révèle une autre facette de sa sensibilité, cachée avec soin par le chercheur qui avait écrit une partie des chapitres de la monographie *George Enescu*, en collaboration avec ses collègues de l'Institut d'histoire de l'art. Mais les surprises, de même que les confirmations, font partie de la règle lors de la rédaction des « mémoires », devenant à leur manière des « repères ». On renferme le livre de Alfred Hoffman, après sa lecture, avec le sentiment que l'éditeur a omis d'ajouter, au bas de la dernière feuille, une précisation utile pour tous les volumes d'action: « à suivre ». Précisation qui manque aussi dans la Préface, dans laquelle Alfred Hoffman aurait dû annoncer que ces « repères musicaux » représentent le premier volume d'une série qu'il est, à présent encore, en train d'écrire avec le même intérêt et la même conséquence.

Grigore Constantinescu

FLORIAN POTRA, *Voci şi vocaţii cinematografice*, Bucarest, Edit. « Meridiane », 1975, 246 p. avec des illustr.

Après *Experienţă şi speranţă* (Expérience et Espoir, 1967) et *O voce din off* (Une voix de l'off, 1971), le critique et essayiste Florian Potra se présente devant ses lecteurs avec un nouveau livre consacré au septième art: *Voci şi vocaţii cinematografice* (Voix et vocations cinématographiques). Dans ce dernier volume, ayant le sous-titre *Naţional şi universal în arta filmului* (Caractère national et universel dans l'art du film), le filmologue roumain aborde un thème d'une grande difficulté théorique en même temps que d'une indiscutable actualité.

Partant de considérations d'ordre général et socio-culturel, Florian Potra arrive tout naturellement aux problèmes du cinéma; des concepts et des notions telles que « national » et « nationaliste », « universalisme » et « cosmopolitisme », « singulier » et « particulier » sont analysés dans toutes leurs nuances, dans toute leur complexité, l'un des buts avoués de l'auteur étant de réduire à néant « le préjugé au sujet de l'universalité (abstraite) du cinéma en tant que « langage mondial », dans lequel les caractères nationaux disparaîtraient pour faire place à un utopique *Weltfilm* ». Pleine de difficultés, la recherche du théoricien roumain de film constitue une rareté dans la littérature internationale de spécialité.

Se situant avec fermeté sur les positions de la pensée philosophique et esthétique marxiste-léniniste, le signataire de l'ouvrage apprécie que la problématique du caractère spécifique national, et implicitement celle du caractère spécifique national dans le cinéma peut être insérée avec succès dans la tension dialectique de la triade singulier-particulier-universel, notamment dans la catégorie plus complexe du particulier et non dans celle du singulier, auquel n'appartiendraient que certains éléments nationaux superficiels de nuance folklorique ou d'un pittoresque extérieur. « Dans l'aire du singulier, nous nous en tenons encore au « folklorisme », à un « régionalisme » anachronique plus ou moins inerte, immobiliste. Il suffit de penser à une série de films du néo-réalisme italien ou de l'ainsi-nommé « réalisme poétique » français. Considérés au niveau de leur singularité, les figures du « colleur d'affiches » de *Voleur de Bicyclette* ou celle du mécano de locomotive de la *Bête humaine* ne dépassent guère la qualification de « locale », « municipale ».

L'idée centrale du livre, reprise et approfondie au cours des différents chapitres, notamment l'appartenance du caractère spécifique national à la zone du particulier (ce dernier prenant une consistence esthétique lors seulement quand il porte la marque de l'universel) est argumentée à l'appui de nombreux et variés exemples

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

choisis à travers toute l'histoire du cinéma mondial, depuis le *western* américain aux films de Federico Fellini, considéré en tant que réalisateur « romain-italien-européen » (donc implanté concomitamment dans le « singulier », dans le « national » et dans l'« universel »), et depuis les œuvres cinématographiques de Serghei Eisenstein à celles de Chaplin. Entre *Le Cuirassé Potemkin* et *La Ruée vers l'or* Florian Potra voit, contrairement aux apparences, un « possible parallèle », en dévoilant d'insoupçonnés reperès communs à ces deux chefs-d'œuvre de l'école soviétique et américaine, aussi bien sur le plan de l'expression filmique proprement dite que sur celui de leurs échos dans la conscience des cinéphiles.

Une fois fixés la méthodologie ainsi que les points de vue propres, l'auteur procède à une tentative de définir un style national du cinéma roumain. A cet effet il s'applique à effectuer une incursion dans le passé du film indigène, en découvrant dans certaines productions de l'« ancienne époque » comme aussi dans l'attitude de quelques intellectuels de marque vis-à-vis du septième art d'authentiques prémisses pour esquisser les futurs traits nationaux spécifiques, impossibles à confondre.

En analysant le paysage du cinéma contemporain, l'auteur nous attire l'attention sur la leçon théorique et pratique offerte par le metteur en scène Victor Iliu dans *Moara cu noroc*, « l'un des rares films roumains qui s'approchent de la condition de l'œuvre nationale populaire, même si l'univers du film n'est autre que celui d'un village transylvain, donc à première vue restrictif, parce qu'il interprète et qu'il exprime, après l'avoir assimilée, « une masse d'idées et de sentiments » du peuple, parce qu'il saisit des notes constantes de la spiritualité de ce même peuple ». Très appréciés au point de vue abordé s'avèrent *Pădurea spînzuraţilor*, de Liviu Ciulei, *Duminică la ora* 6, de Lucian Pintilie ainsi que le diptyque *Nunta de piatră*, réalisé par deux représentants de la jeune génération de metteurs en scène roumains, Mircea Veroiu et Dan Piţa.

Œuvre substantielle d'un remarquable intérêt théorique et pratique, *Voci şi vocaţii cinematografice* de Florian Potra représente, à n'en pas douter, une contribution originale, d'exception, la plus accomplie dans le domaine de notre filmologie actuelle.

Olteea Vasilescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRAVAUX PARUS

THÉÂTRE

TUDOR ARGHEZI, *Scrieri*, tome 28, Bucarest, Edit. Minerva, 1975, 548 p.

Arta teatrului, anthologie. Préface: Mihnea Gheorghiu, Bucarest, Edit. Enciclopedică, 1975, 408 p. (Collection « Multum in parvo »).

T. T. BURADA, *Istoria teatrului în Moldova*, paru par les soins de I. C. Chiţimia, Bucarest, Edit. Minerva, 1975, 810 p.

V. CREŢOIU, *Sub lumina rampei*, Timişoara, Edit. Facla, 1975, 130 p.

V. MÎNDRA, *Victor Ion Popa*, Bucarest, Edit. Albatros, 1975, 148. p.

CAMIL PETRESCU, *Note zilnice (1927—1940)*, Bucarest, Edit. Cartea Românească, 1975, 208 p.

ANDREI STRIHAN, *Contururi scenice*, Bucarest, Edit. Eminescu, 1975, 230 p. (Collection « Masca »).

TRAIAN ŞELMARU, *Premiera de aseară*, Bucarest, Edit. Eminescu, 1975, 244 p. (Collection « Masca »).

MIHAIL SORBUL, *Teatru*, Bucarest, Edit. Minerva, 1975, 171 p.

Teatrul românesc contemporan 1944—1974, études, Bucarest, Edit. Meridiane, 1975, 336 p.

STELIAN VASILESCU, *Cred în teatru*, Timişoara, Edit. Facla, 1975, 146 p.

CINÉMA

FLORIAN POTRA, *Voci şi vocaţii cinematografice*, Bucarest, Edit. Meridiane, 1975, 246 p.

PETRE RADO, *Labirintul umbrelor (Expresionismul în cinema)*, Bucarest, Edit. Meridiane, 1975, 348 p.

D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU, *Metamorfoze cinematografice*, Bucarest, Edit. Meridiane, 1975, 326 p.

MUSIQUE

TIBERIU ALEXANDRU, *Muzica populară românească*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1975, 268 p.

PASCAL BENTOIU, *Gîndirea muzicală*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1975, 274 p.

THEODOR T. BURADA, *Opere*, tome IIe, édition critique de Viorel Cosma, Bucarest, Edit. Muzicală, 1975, 256 p.

EDUARD CAUDELLA, *Cronici din trecut*, paru par les soins et avec une préface de Ianca Staicovici, Bucarest, Edit. Muzicală, 1975, 212 p.

RADU CONSTANTINESCU, *Wachmann*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1975, 180 p.

VICTOR GIULEANU, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1975, 580 p.

GHEORGHE MERIŞESCU, *Muzicieni ardeleni*, Bucarest, Edit. Muzicală, 1975, 308 p.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P. 165—167, BUCAREST, 1976

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISQUES DE MUSIQUE ROUMAINE

1. SIGISMUND TODUŢĂ,

Miorița. Balade-oratorio en un acte, pour solistes, chœur et orchestre (Texte populaire d'après la version de Vasile Alecsandri). L'orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj-Napoca, le chœur de la Radio-Télévision, chef d'orchestre: Emil Simon, directeur du chœur: Aurel Grigoraş.

Solistes: Emilia Petrescu, soprano; Martha Kessler, mezzo-soprano; Valentin Teodorian, ténor.

La balade-oratorio *Miorița* est l'une des œuvres les plus représentatives de la musique contemporaine roumaine. Sigismund Toduță y réalisa une courageuse synthèse de l'esprit folklorique musical avec des formes baroques (Passacaglia — V^e partie; Ricercar — VIIe partie, Fugue — X^e partie). Le compositeur exploita certaines affinités d'essences de celles-ci: le caractère mélodique — à virtualités polyphoniques —, et celui modal. Les citations folkloriques sont assez rares; il s'agit plutôt d'un folklore inventé, pour être plié aux formes et aux procédés polyphoniques — maniés avec une rare maîtrise, par ailleurs — tandis que ceux-ci sont réinventés par l'emploi de procédés de composition aux origines folkloriques (hétérophonie, accompagnements, certains timbres et associations de timbres évoquant les sonorités d'instruments populaires) ou de procédés découverts par la musique nouvelle (clusters, par exemple).

L'enregistrement est réalisé avec des interprètes de taille.

ECE — 0950

2. PAUL CONSTANTINESCU

— *Simfonia ploieșteană* (Symphonie pour la ville de Ploiești) (I. Allegro risoluto, « Début »; II. Andantino, « Idylle de Prahova»; III. Vivo, «Travail interrompu»; IV. Sostenuto pesante — Allegro moderato, « Ce que je te souhaite »). Orchestre de la Radio-Télévision, chef d'orchestre Constantin Bobescu.

— *Simfonietta* (I. Allegro vivo; II. Moderato; III. Allegro vivo; IV. Agitato). Orchestre de studio de la Radio-Télévision, chef d'orchestre Ludovic Baci.

Simfonia ploieșteană, ayant un substrat à programme déclaré, sans être des plus caractéristiques, n'en est pas moins l'une des œuvres les plus brillantes du compositeur, par le pittoresque de l'orchestration, par le dynamisme des images, par la virtuosité polyphonique.

Simfonietta reçut en 1937 le prix Max Anchauch de la Société « Filarmonica » de Bucovine. Des éléments de provenance folklorique (jeux, Cantiques de Noël) sont organiquement soumis au type de développement thématique, la maîtrise du compositeur modelant la rigidité d'un moule formel préétabli. L'orchestration, où se fait ressentir par endroits l'influence de Stravinski, laisse voir un équilibre entre la construction, la mélodie et la rythmique qui était évident aussi dans la *Symphonie*. Aussi, les réalisations des deux orchestres, ainsi que le raffinement avec lequel l'enregistrement met en valeur les subtilités du timbre sont-ils particulièrement remarquables.

ECE — 01012

3. ZENO VANCEA

— *Simfonietta* n° 2 (I. Vivo; II. Poco adagio; III. Alegro vivace). L'orchestre symphonique de la Radio-Télévision, chef d'orchestre Emanuel Elenescu.

— *Quatuor à cordes* n° 5 (I. Moderato; II. Giocoso e leggiero; III. Adagio; IV. Moderato). Quatuor « Philharmonia »: George Nicolescu — Ier violon, Igor Turjanschi — IIe violon, Gheorghe Jalobeanu — alto, Aurel Niculescu — violoncelle.

Le disque est d'une conception unitaire, les deux œuvres étant représentatives pour la personnalité artistique de Zeno Vancea; elles sont discrètement apparentées par leur substance mélodique — surtout la première partie de la *Simfonietta* et la *Fugue* finale du *Quatuor* lesquelles, dans l'heureuse association des deux ouvrages, semblent former un arc. L'enregistrement (grâce aussi à la stéréophonie) met en valeur un remarquable sens de la composition des timbres qui, dans la *Sim-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fonietta, acquièrent d'essentielles vertus de composition et même de construction; dans le *Quatuor*, les timbres s'individualisent jusqu'à atteindre, comme intensité dramatique, à des dimensions de compartiment d'orchestre.

Une pénétrante présentation du disque est due à Wilhelm Berger.

Dans l'orchestre de la Radio-Télévision se font surtout remarquer les instruments à vent et à percussion (y compris le piano), par une interprétation d'une grande précision et unité. La formation « Philharmonia » révèle les latences symphoniques du *Quatuor*, donnant de l'éclat aux parties des solistes, et exprime, dans l'*Adagio*, toute la plénitude de ce lyrisme chaud sur lequel le compositeur jette par moments un masque grotesque.

STM — ECE 01077

Anca Jalobeanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes: Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain. à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.*

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XIII, P.1—168, BUCAREST, 1976

PRINTED IN ROMANIA
BY «ARTA GRAFICĂ»
BUCHAREST

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro